

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

***ANALELE UNIVERSITĂȚII  
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE  
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES  
AN XXIV, Nr. 1, 2020**



**EDITURA UNIVERSITARIA**

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

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

**Directeur de la publication : Anda Irina RĂDULESCU**

**Comité scientifique :**

**Georgiana I. BADEA**, Université de Timișoara (Roumanie)  
**Mirella CONENNA**, Université Aldo-Moro de Bari (Italie)  
**Alexandra CUNIȚĂ**, Université de Bucarest (Roumanie)  
**Jean-Paul DUFUET**, Université de Trente (Italie)  
**Olga GALATANU**, Université de Nantes (France)  
**Jan GOES**, Université d'Artois (France)  
**Marc GONTARD**, Université Rennes 2 (France)  
**Jean-Claude KANGOMBA**, Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles (Belgique)  
**Peter KLAUS**, Université Libre de Berlin (Allemagne)  
**Georges KLEIBER**, Université de Strasbourg (France)  
**Salah MEJRI**, Université Sorbonne Paris Cité – Paris 13 (France)  
**Denise MERKLE**, Université de Moncton (Canada)  
**Julia SEVILLA MUÑOZ**, Université Complutense de Madrid (Espagne)  
**Antonio PAMIES**, Université de Grenade (Espagne)  
**Rodica POP**, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)  
**Corinne WECKSTEEN-QUINIO**, Université d'Artois (France)  
**Alain RABATEL**, Université Claude Bernard, Lyon 1 (France)  
**Najib REDOUANE**, California State University, Long Beach (États-Unis)  
**Nicole RIVIÈRE**, Université Paris Diderot – Paris 7 (France)  
**Carmen MOLINA ROMERO**, Université de Grenade (Espagne)  
**Elena Brândușa STEICIUC**, Université Ștefan cel Mare de Suceava (Roumanie)  
**Marleen VAN PETEGHEM**, Université de Gand (Belgique)  
**Alain VUILLEMIN**, Université Paris Est (France)

**Comité de rédaction :**

DINCĂ	Daniela
IONESCU	Alice
MANOLESCU	Camelia
OȚĂȚ	Diana
POPESCU	Cecilia Mihaela
RĂDULESCU	Valentina
VÎLCEANU	Titela

**Responsable du numéro : Anda Irina RĂDULESCU**

**ISSN-L 1224-8150**  
**ISSN 2601-9035**

# TABLE DES MATIÈRES

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

**DOSSIER THÉMATIQUE**  
**L'(INTER)SUBJECTIVITÉ ET SES MARQUES /1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE**  
**ET DE LITTÉRATURE**

<b>Amal BECHIR</b> <b>L'HUMOUR ENTRE SUBJECTIVITÉ ET SUBVERSION .....</b>	<b>13</b>
--	-----------

<b>Patrizia CRESPI</b> <b>LE LECTEUR-GRENOUILLE ET LE GÉOGLYPHE. INTERSUBJECTIVITÉ ET</b> <b>INTENSITÉ DANS L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB .....</b>	<b>27</b>
--	-----------

<b>Alioune DIENG</b> <b>L'INTERSUBJECTIVITÉ COMME PARCOURS AUTHENTIQUE ET SPIRITUEL DANS</b> <b>LES ESSAIS DE MONTAIGNE .....</b>	<b>41</b>
---	-----------

<b>Daniela DINCĂ</b> <b>ADJECTIF ÉPITHÈTE ET SUBJECTIVITÉ : APPROCHE SÉMANTICO-SYNTAXIQUE.....</b>	<b>53</b>
---	-----------

<b>Pierre Suzanne EYENGA ONANA</b> <b>DES RESSORTS SÉMANTIQUES DE LA SUBJECTIVITÉ DANS J'AI LE SIDA DE BLASIUS</b> <b>NGOME .....</b>	<b>75</b>
---	-----------

<b>Kahina GAMAR</b> <b>L'ANALYSE LINGUISTIQUE DE LA FORME NOMINALE D'ADRESSE ET SON RÔLE DANS LA</b> <b>MISE EN ŒUVRE DE LA RELATION INTERPERSONNELLE DANS LES LETTRES DE MADAME</b> <b>DE SÉVIGNÉ.....</b>	<b>91</b>
--	-----------

<b>Yuyuan GUO</b> <b>INSTANCES NARRATIVES ET VOIX IDENTITAIRES DANS LES RÉCITS</b> <b>AUTOBIOGRAPHIQUES NOTHOMBIENS .....</b>	<b>109</b>
---	------------

<b>Anda RĂDULESCU, Valentina RĂDULESCU</b> <b>CONSTRUCTION DE L'IMAGE (SUBJECTIVE) DU NARRATEUR DANS LORSQUE</b> <b>J'ÉTAIS UNE ŒUVRE D'ART D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT .....</b>	<b>117</b>
---	------------

**DOSSIER THÉMATIQUE**  
**L'(INTER)SUBJECTIVITÉ ET SES MARQUES /2 : ÉTUDES DE TRADUCTOLOGIE**  
**ET DE DIDACTIQUE**

<b>Allal BEN ALI</b> <b>SUBJECTIVITÉ DU TRADUCTEUR OU TRADUCTION SUBJECTIVE.....</b>	<b>141</b>
---	------------

<b>Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ</b> <b>INSCRIPTION DU SUJET TRADUISANT DANS LE TEXTE CIBLE : ENTRE CRÉATIVITÉ</b> <b>ET SURTRADUCTION.....</b>	<b>151</b>
--	------------

<b>Anamaria MARC</b> <b>LE PARADIGME DE L'AUTONOMISATION DE L'APPRENTISSAGE DU FLE. UNE</b> <b>PERSPECTIVE DIACHRONIQUE.....</b>	<b>171</b>
--	------------

Alain RABATEL, Silvia MASI  
LA THÉÂTRALISATION ÉNONCIATIVE DE LA PAROLE INTÉRIEURE CHEZ  
CAMILLE, ENTRE DIALOGUE INTÉRIORISÉ OU EXTÉRIORISÉ DU  
LOCUTEUR/ÉCOUTEUR PLURILINGUE ET HUMORISTE ..... 193

**DOSSIER VARIA**

Alice IONESCU  
LA GESTION DE L'ESPACE DIDACTIQUE - UN DÉFI POUR LES COURS DE LANGUES  
À L'UNIVERSITÉ ..... 239

Abdellaziz KHATI  
LE MARABOUTISME DANS LE ROMAN ALGÉRIEN DES ANNÉES CINQUANTE..... 255

Camelia MANOLESCU  
LA COULEUR D'UNE GUERRE : *LA BATAILLE DU MACAR* (LE ROMAN *SALAMMÔ* DE  
FLAUBERT) ..... 269

Alain VUILLEMIN  
L'INSPIRATION LYRIQUE SUBVERSIVE DE LUBOMIR GUENTCHEV..... 281

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

*Livres*

ANDA RADULESCU, *STRATEGII SI PROCEDEE DE TRADUCERE* (Alice IONESCU) ..... 297

AFAF ZAID : *DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE AU DYNAMISME LITTÉRAIRE. VOIX  
MAROCAINES FRANCOPHONES* (Valentina RĂDULESCU)..... 299

*Volumes collectifs*

RABIA REDOUANE (ÉD.), *ÉCRITURE FÉMININE MAGHRÉBINE DE L'EXTRÊME  
CONTEMPORAIN* (Anda RĂDULESCU) ..... 301

*Revues*

*STUDII DE LINGVISTICĂ*: « *LES EXPRESSIONS MÉTADISCURSIVES DANS LES  
LANGUES ROMANES : ASPECTS SYNTAXIQUES, PRAGMATIQUES ET  
SOCIOLINGUISTIQUES* », vol. 9-2/2019 (Cecilia CONDEI)..... 305

*REVUE ROUMAINE D'ÉTUDES FRANCOPHONES*: « *ESPACES FRANCOPHONES  
IDENTITÉS MULTIPLES* », N° 11 / 2019 (Daniela DINCĂ) ..... 309

# CONTENTS

FOREWORD .....	9
----------------	---

## THEMATIC AREA

### *THE (INTER)SUBJECTIVITY AND ITS MARKS /1 : LINGUISTIC S AND LITERATURE*

<b>Amal BECHIR</b> HUMOR BETWEEN SUBJECTIVITY AND SUBVERSION .....	13
---	----

<b>Patrizia CRESPI</b> THE READER-FROG AND THE GEOGLYPH. INTERSUBJECTIVITY AND LINGUISTIC INTENSIFICATION IN AMÉLIE NOTHOMB'S WORK .....	27
---	----

<b>Alioune DIENG</b> INTERSUBJECTIVITY AS AN AUTHENTIC AND SPIRITUAL EXPERIENCE IN MONTAIGNE'S ESSAYS .....	41
--	----

<b>Daniela DINCĂ</b> QUALIFYING ADJECTIVES AS MARKS OF SUBJECTIVITY. A SEMANTIC-SYNTACTIC APPROACH .....	53
---	----

<b>Pierre Suzanne EYENGA ONANA</b> ON THE SEMANTIC SPRINGS OF SUBJECTIVITY IN BLASIUŞ NGOME'S <i>J'AI LE SIDA</i> ....	75
---	----

<b>Kahina GAMAR</b> THE FNA'S LINGUISTIC ANALYSIS AND ITS ROLE IN THE IMPLEMENTATION OF THE INTERPERSONAL RELATIONSHIP IN MADAME DE SÉVIGNÉ'S <i>LETTERS</i> .....	91
---	----

<b>Yuyuan GUO</b> NARRATIVE INSTANCES AND IDENTITY VOICES IN NOTHOMBIAN AUTOBIOGRAPHICAL STORIES .....	109
---	-----

<b>Anda RĂDULESCU, Valentina RĂDULESCU</b> CONSTRUCTION OF THE (SUBJECTIVE) IMAGE OF THE NARRATOR IN ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT'S NOVEL <i>LORSQUE J'ÉTAIS UNE ŒUVRE D'ART</i> .....	117
--	-----

## THEMATIC AREA

### *THE (INTER)SUBJECTIVITY AND ITS MARKS /2 : TRANSLATION AND DIDACTICS*

<b>Allal BEN ALI</b> TRANSLATOR'S SUBJECTIVITY OR SUBJECTIVE TRANSLATION .....	141
---	-----

<b>Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ</b> TRANSLATOR'S MARKS IN THE TARGET TEXT: BETWEEN CREATIVITY AND OVERTRANSLATION .....	151
--	-----

<b>Anamaria MARC</b> A DIACHRONIC PERSPECTIVE ON FOSTERING LEARNER AUTONOMY IN TEACHING FFL .....	171
--	-----

<b>Alain RABATEL, Silvia MASI</b> <b>ENUNCIATIVE THEATRIZATION OF INNER SPEECH IN CAMILLERI, BETWEEN</b> <b>INTERNALIZED OR EXTERIORIZED DIALOGUE OF THE MULTILINGUAL HUMORIST</b> <b>SPEAKER/HEARER .....</b>	<b>193</b>
---	------------

**MISCELLANEA**

<b>Alice IONESCU</b> <b>LEARNING AREA MANAGEMENT - A CHALLENGE IN UNIVERSITY LANGUAGE</b> <b>COURSES.....</b>	<b>239</b>
---	------------

<b>Abdellaziz KHATI</b> <b>MARABOUTISM IN THE ALGERIAN NOVEL OF THE FIFTIES.....</b>	<b>255</b>
---	------------

<b>Camelia MANOLESCU</b> <b>THE COLOR OF A WAR: <i>THE BATTLE OF MACAR</i> (FLAUBERT'S NOVEL</b> <b><i>SALAMMBÔ</i>).....</b>	<b>269</b>
---	------------

<b>Alain VUILLEMIN</b> <b>LUBOMIR GUENTCHEV'S SUBVERSIVE LYRICAL INSPIRATION.....</b>	<b>281</b>
--	------------

**REVIEWS**

*Books*

<b>ANDA RĂDULESCU, <i>STRATEGII ȘI PROCEDEE DE TRADUCERE</i> (Alice IONESCU) .....</b>	<b>297</b>
--	------------

<b>AFAF ZAID : <i>DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE AU DYNAMISME LITTÉRAIRE. VOIX</i></b> <b><i>MAROCAINES FRANCOPHONES</i> (Valentina RĂDULESCU).....</b>	<b>299</b>
--	------------

*Collective volumes*

<b>RABIA REDOUANE (ED.), <i>ÉCRITURE FÉMININE MAGHRÉBINE DE L'EXTRÊME</i></b> <b><i>CONTEMPORAIN</i> (Anda RĂDULESCU) .....</b>	<b>301</b>
--	------------

*Scientific Journals*

<b><i>STUDII DE LINGVISTICĂ</i>: « <i>LES EXPRESSIONS MÉTADISCURSIVES DANS LES</i></b> <b><i>LANGUES ROMANES : ASPECTS SYNTAXIQUES, PRAGMATIQUES ET</i></b> <b><i>SOCIOLINGUISTIQUES</i> », vol. 9-2/2019 (Cecilia CONDEI).....</b>	<b>305</b>
---	------------

<b><i>REVUE ROUMAINE D'ÉTUDES FRANCOPHONES</i>: « <i>ESPACES FRANCOPHONES</i></b> <b><i>IDENTITÉS MULTIPLES</i> », N°. 11 / 2019 (Daniela DINCĂ) .....</b>	<b>309</b>
---	------------

## CUPRINS

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

### *DOSAR TEMATIC (INTER)SUBIECTIVITATEA ȘI MĂRCILE SALE/1: STUDII DE LINGVISTICĂ ȘI DE LITERATURĂ*

<b>Amal BECHIR</b> UMORUL ÎNTRE SUBIECTIVITATE ȘI SUBVERSIUNE .....	13
--	----

<b>Patrizia CRESPI</b> LECTORUL ÎN IMERSIUNE ȘI GEOGLIFUL. INTERSUBIECTIVITATE ȘI INTENSITATE ÎN OPERA SCRITOAREI AMÉLIE NOTHOMB .....	27
--	----

<b>Alioune DIENG</b> INTERSUBIECTIVITATEA CA PARCURS AUTENTIC ȘI SPIRITUAL ÎN <i>ESEURILE LUI</i> <i>MONTAIGNE</i> .....	41
--	----

<b>Daniela DINCĂ</b> ADJECTIVELE CALIFICATIVE CA MĂRCI ALE SUBIECTIVITĂȚII. O ABORDARE SEMANTICO-SINTACTICĂ .....	53
---	----

<b>Pierre Suzanne EYENGA ONANA</b> RESORTURI SEMANTICE ALE SUBIECTIVITĂȚII ÎN <i>J'AI LE SIDA</i> DE BLASIU NGOME .....	75
---	----

<b>Kahina GAMAR</b> ANALIZA LINGVISTICĂ A FORMEI NOMINALE DE ADRESARE ȘI A ROLULUI SĂU ÎN REALIZAREA RELAȚIEI INTERPERSONALE ÎN <i>SCRISORILE DOAMNEI DE SÉVIGNÉ</i> .....	91
--	----

<b>Yuyuan GUO</b> INSTANȚE NARATIVE ȘI VOCI IDENTITARE ÎN POVESTIRILE AUTOBIOGRAFICE NOTHOMBIENE .....	109
--	-----

<b>Anda RĂDULESCU, Valentina RĂDULESCU</b> CONSTRUCȚIA IMAGINII (SUBIECTIVE) A NARATORULUI ÎN <i>LORSQUE J'ÉTAIS UNE</i> <i>ŒUVRE D'ART</i> DE ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT .....	117
--	-----

### *DOSAR TEMATIC (INTER)SUBIECTIVITATEA ȘI MĂRCILE SALE /2 : STUDII DE TRADUCTOLOGIE ȘI DE DIDACTICĂ*

<b>Allal BEN ALI</b> SUBIECTIVITATEA TRADUCĂTORULUI SAU TRADUCEREA SUBIECTIVĂ .....	141
--	-----

<b>Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ</b> MĂRCILE TRADUCĂTORULUI ÎN TEXTUL ȚINTĂ: ÎNTRE CREATIVITATE ȘI SUPRATRADUCERE .....	151
--	-----

<b>Anamaria MARC</b> PARADIGMA AUTONOMIZĂRII ÎNVĂȚĂRII FLS. O PERSPECTIVĂ DIACRONICĂ. ..	171
---	-----

<b>Alain RABATEL, Silvia MASI</b> <b>TEATRALIZAREA ENUNȚIATIVĂ A VOCHII INTERIOARE LA CAMILLERI, ÎNTRU DIALOGUL INTERIORIZAT SAU EXTERIORIZAT AL LOCUTORULUI/ASCULTĂTORULUI PLURILINGV ȘI UMORIST .....</b>	<b>193</b>
--	------------

#### **DOSAR VARIA**

<b>Alice IONESCU</b> <b>GESTIONAREA SPAȚIULUI DIDACTIC – O PROVOCARE PENTRU CURSURILE DE LIMBI STRĂINE LA UNIVERSITATE.....</b>	<b>239</b>
--	------------

<b>Abdellaziz KHATI</b> <b>MARABOUTISMUL ÎN ROMANUL ALGERIAN AL ANILOR CINCIZECI .....</b>	<b>255</b>
---	------------

<b>Camelia MANOLESCU</b> <b>CULOAREA UNUI RĂZBOI : LA BATAILLE DU MACAR (ROMANUL SALAMMBÔ DE FLAUBERT).....</b>	<b>269</b>
--	------------

<b>Alain VUILLEMIN</b> <b>INSPIRAȚIA LIRICĂ SUBVERSIVĂ A LUI LUBOMIR GUENTCHEV .....</b>	<b>281</b>
---	------------

#### **RECENZII**

<b>Cărți</b> <b>ANDA RĂDULESCU, STRATEGII ȘI PROCEDEE DE TRADUCERE (Alice IONESCU) .....</b>	<b>297</b>
---	------------

<b>AFAF ZAID : DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE AU DYNAMISME LITTÉRAIRE. VOIX MAROCAINES FRANCOPHONES (Valentina RĂDULESCU).....</b>	<b>299</b>
--	------------

<b>Volume colective</b> <b>RABIA REDOUANE (ED.), ÉCRITURE FÉMININE MAGHRÉBINE DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN (Anda RĂDULESCU) .....</b>	<b>301</b>
---	------------

<b>Reviste</b> <b>STUDII DE LINGVICĂ: « LES EXPRESSIONS MÉTADISCURSIVES DANS LES LANGUES ROMANES : ASPECTS SYNTAXIQUES, PRAGMATIQUES ET SOCIOLINGUISTIQUES », vol. 9-2/2019 (Cecilia CONDEI).....</b>	<b>305</b>
--	------------

<b>REVUE ROUMAINE D'ÉTUDES FRANCOPHONES : « ESPACES FRANCOPHONES IDENTITÉS MULTIPLES », N° 11 / 2019 (Daniela DINCĂ) .....</b>	<b>309</b>
--	------------

## AVANT-PROPOS

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

Le numéro XXIV/2020 est consacré l'(inter)subjectivité et à ses marques, concept relié au domaine philosophique. Cependant, la subjectivité ne demeure pas moins un concept véhiculé dans les arts et dans les sciences. Il ne cesse d'évoluer et d'enregistrer de nouvelles définitions, plus ou moins proches selon le domaine, mais toutes mettant l'homme au centre et renvoyant aux sentiments, aux émotions, aux pulsions, aux impressions, aux affinités, aux états de conscience de chacun. Comme nos sentiments sont ceux qui régissent les formes linguistiques choisies pour transmettre un message, la subjectivité ne prend forme que dans et par le langage, puisque seul le langage contient les signes qui permettent au lecteur de s'affirmer en tant que sujet et implicitement laisser ses marques dans le message qu'il produit, ce que les contributeurs, provenant des espaces géographiques différents, ont très bien su mettre en évidence.

Les articles réunis dans le numéro actuel, variés comme corpus d'étude, points de vue, approches ou méthodes d'analyse, sont groupés dans deux dossiers thématiques de *Langue et Littérature* et de *Traduction et Didactique*, alors que le dossier *Varia* rassemble quatre articles, dont trois de littérature et un de didactique.

Deux auteures se penchent sur l'œuvre d'Amélie Nothomb: l'une pour faire ressortir l'intensité linguistique comme moyen d'expression de la subjectivité (Patrizia Crespi), l'autre pour mettre en vedette la subjectivité des voix identitaires des récits autobiographiques nothombiens (Yuyuan Guo). Daniela Dincă examine la relation entre la subjectivité et la place de l'adjectif épithète dans le roman *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, avec un accent particulier sur son antéposition, facteur qui favorise l'expression de la subjectivité. Les ressorts subjectifs du drame d'un aventurier sexuel qui attend le résultat de son test sérologique, l'examen des passions et des excès du personnage central du roman *J'ai le sida*, les moyens de saisir les états d'âme d'un homme confronté avec un diagnostic qui va lui changer la vie sont autant de points de réflexions pour Pierre Suzanne Eyenga Onana. Anda Rădulescu et Valentina Rădulescu explorent les procédés narratifs et les moyens linguistiques utilisés par Éric-Emmanuel Schmitt dans la construction de l'image du narrateur homodiégétique, alors qu'Amal Béchir étudie le rapport entre subjectivité et subversion, deux notions consubstantielles au sein du discours humoristique billettiste. La relation intersubjective dans les *Lettres* de Mme de Sévigné pose le problème de la façon d'organiser une conversation à

distance (Kahina Gamar), tandis qu'Alioune Dieng analyse les manifestations de l'intersubjectivité liées au contexte, à l'écriture et à la croyance, permettant de dessiner les contours et les étapes de la quête spirituelle dans l'acte d'écriture et de lecture des *Essais* de Montaigne.

La subjectivité en traduction fait l'objet de trois articles, dont deux en écho, celui d'Allal Ben Ali qui s'interroge sur les choix volontaires et involontaires du traducteur et celui de Carmen-Ecaterina Ciobâcă, qui discute des aspects positifs et négatifs de la subjectivité traductive, manifestés comme créativité ou comme écart sémantique et modification de la voix du texte d'origine. Un article d'une consistance à part, original et intéressant, est celui d'Alain Rabatel et de Silvia Masi. Les auteurs abordent une forme spécifique d'intersubjectivité, entre *soi* et *soi*, dans le cadre de la parole intérieure d'un roman de Camellieri, qui se fait remarquer par le pluralisme et l'humour, et qui est surmarquée parfois en traduction. Le côté didactique de la subjectivité est illustré par l'article d'Anamaria Marc, qui l'aborde par le détour du paradigme de l'autonomisation de l'apprentissage du FLE dans les manuels roumains.

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

Nous remercions chaleureusement les auteurs et les évaluateurs qui ont contribué à la réalisation de ce numéro des *Annales de l'Université de Craïova. Série Sciences philologiques. Langues et littératures romanes*.

**Le Comité de rédaction**

***DOSSIER THÉMATIQUE***  
**L'(INTER)SUBJECTIVITÉ ET SES**  
**MARQUES /1 :**  
***ÉTUDES DE LINGUISTIQUE***  
***ET DE LITTÉRATURE***



# L'HUMOUR ENTRE SUBJECTIVITÉ ET SUBVERSION

Amal BECHIR

Université d'Alger 2, laboratoire LISODIL, Algérie  
& Montpellier 3, Praxiling, UMR 5267 CNRS, France  
bechiramal92@gmail.com

## Résumé

Nous proposons dans ce travail de traiter de la subjectivité sous l'angle de la subversion. Les entités de subjectivité et de subversion se retrouvent consubstantiellement au sein du discours humoristique billettiste. Un genre journalistique particulièrement propice au langage décalé et transgressif, tant du point de vue linguistique que doxal. C'est ce que nous constatons dans le billet d'humeur algérien *Pousse avec eux !* qui constitue notre corpus d'étude. C'est un lieu de subversion à tous les niveaux : linguistique, doxal et générique. Une subversion que nous allons décortiquer à travers la trame humoristique à l'œuvre dans le billet.

## Abstract

### HUMOR BETWEEN SUBJECTIVITY AND SUBVERSION

In this work, we suppose to treat subjectivity from the angle of subversion. The entities of subjectivity and subversion are found consubstantially within the humorous discourse of columns. A journalistic genre which particularly favours transgressive language both linguistically and doxically. This is what we see in the algerian humorous column *Pousse avec eux!* which constitute our corpus-based study. It is a place of subversion at all levels: linguistic, doxal, and generic. A subversion that we shall dissect through the humorous plot when working on the column.

**Mots-clés :** *subjectivité, subversion, humour, billet d'humeur, doxa*

**Key words :** *subjectivity, subversion, humour, mood post, doxa*

## 1. Introduction

Toute manipulation de la langue est subjective. Dans le cas d'une actualisation humoristique, cette subjectivité prend des allures subversives<sup>1</sup>, dans la mesure où l'usage qui est fait des marqueurs de subjectivité (ponctuation,

---

<sup>1</sup>La subversion réfère à la mise en cause de la norme sociale et langagière : « L'acte de subversion [...] met en cause l'intérieur de la règle ou du jugement ; il tente de le rendre illégitime pour ne pas avoir à continuer de s'y référer. » (Charaudeau 2011 : 39).

modalisateurs, hypocoristiques, registres de langue...) va à l'encontre de la norme linguistique (une vision puriste de l'usage de la langue) et doxale.<sup>2</sup>

Si les marqueurs de subjectivité servent communément à signaler la présence du locuteur dans l'énoncé, dans le sillon du discours humoristique, ils transcendent cette fonction et jouent un rôle dans le fonctionnement de la machinerie humoristique, en signalant par exemple la distance énonciative par l'exclamation, l'ironie à l'aide d'adjectifs, d'adverbes ou d'intensificateurs – lorsque le registre est mélioratif, ou le sarcasme lorsqu'il est hyperbolisé négativement, l'insolite ou l'absurde quand les assimilations subjectives, évaluatives ou affectives proposées, sortent du cadre doxal ; ou encore les jeux de mots qui mettent à rude épreuve les normes sémasiologiques de la langue. C'est l'objectif que nous nous fixons dans le cadre de cet article : étudier les marqueurs de subjectivité à valeurs subversives dans le discours humoristique. Afin d'illustrer notre propos, nous allons passer au crible l'humour présent dans le billet d'humeur algérien *Pousse avec eux!* où la subjectivité mise en scène atteint son plus haut degré, tant elle est subversive, aussi bien du point de vue de la mise en forme du billet et de son contenu, que de celui des règles génériques de cohérence et de cohésion thématiques en vigueur dans le discours journalistique.

La subversion dans *Pousse avec eux!* se manifeste à deux niveaux : langagier (langue, forme et contenu) et générique (lois du genre journalistique). Notre travail consiste à relever les éléments subjectifs subvertis et à déterminer leur apport dans le fonctionnement de l'humour. En effet, nous n'allons pas dégager les marques conventionnelles de la subjectivité (déictiques, modalisateurs, registres de langue...), mais uniquement les éléments subjectifs qui font montre d'un processus de subversion langagière et doxale de la part du locuteur journaliste.

Sur le plan langagier, cette subversion se manifeste principalement dans notre corpus par des déformations lexicales, de la néologie, des détournements, mélange des langues et des registres de langue, hypocoristiques, sobriquets, écarts linguistiques et typographiques... En somme, tout ce qui porte atteinte à une vision normée de l'usage de la langue.

Sur le plan doxal, la subversion se traduit par une transgression des normes et valeurs sociales, une déconstruction des tabous et des idées reçues... en recourant notamment à des associations et des comparaisons dévalorisantes, diffamatoires, voire profanes.

Ces deux types de subversion prennent forme et sens en étant enchâssées dans une subversion d'un autre rang : la subversion générique.

---

<sup>2</sup> La *doxa* renvoie aux croyances et aux représentations généralement admises et socialement dominantes dans une communauté : « La *doxa* appartiendrait donc à un univers de croyance partagé, et non point univers de connaissances, puisqu'il s'agit d'un savoir évaluatif qui vient du sujet et qui est donné pour commun, à prétention plus ou moins universelle. Mais la *doxa* ne serait qu'une partie des imaginaires sociaux, ceux qui se trouvent le plus en surface, qui font l'objet de répétition et qui se simplifient jusqu'à parfois devenir des *stéréotypes*. » (Charaudeau 2011 : 37-38)

## 2. La subversion générique

Avant de traiter de la subversion générique, il est nécessaire de faire d'abord une présentation du billet d'humeur *Pousse avec eux !* qui constitue notre corpus d'analyse.

### 2.1 Présentation du corpus

*Pousse avec eux !* est publié dans un journal francophone algérien indépendant *Le Soir d'Algérie*. Il est écrit par le journaliste Hakim Laâlam, qui est une figure de proue du journalisme algérien d'opposition : lauréat des célèbres prix Benchicou de la *Plume libre* en 2005 et du prix Omar Ourtilane de la *Liberté de la Presse* en 2018. Il a été censuré et condamné à maintes reprises pour diffamation et offense au chef de l'État. Son billet traite principalement des événements politiques qu'il commente quotidiennement dans un style humoristique subversif. Il constitue le rendez-vous privilégié pour tous les lecteurs en quête de liberté et de vérité.

Le billet d'humeur *Pousse avec eux !* s'inscrit dans la catégorie rédactionnelle du *commentaire* :

« Les genres du COMMENTAIRE : commentaire explicatif, commentaire-traduction, commentaire interprétatif, commentaire expressif, "papiers d'idées" comprenant : l'éditorial et la tribune, les "papier" d'expert, le "papier d'humeur" comprenant : le billet, la caricature, la chronique. » (Adam 1997 : 08)

en opposition à celle de l'*information* :

« Les genres de l'INFORMATION : dépêche, brève, filet, puis cinq genres dont les journalistes ne sont pas la source : communiqué, texte d'auteur(s), courriers des lecteurs, revue de presse, information-service ; viennent ensuite les cinq grands genres nobles de l'information ; compte rendu, reportage, enquête, interview, portrait. » (*ibid.*)

Ces deux catégories sont distinguées sur la base de trois critères, que résume le tableau ci-dessous, lequel est emprunté à Jean-Michel Adam (1997 : 09) :

	INFORMATION	COMMENTAIRE
SUJET (sémantique)	un fait	une idée
INTENTION (argumentative)	Faire savoir Comprendre : expliquer (rapporter)	Faire valoir une opinion (prendre position)
POSITION (énonciative)	Effacement (distanciation)	Engagement (implication)

C'est un genre où la subjectivité est un ingrédient obligatoire :

« Mais il est également des genres – dans l’éditorial, le commentaire, la critique culturelle, le billet d’humeur... – où le journalisme de subjectivité a droit (et même obligation de cité. Ces articles sont contraints génériquement de mettre en avant les instances de l’énonciation (énonciateur et destinataire) car leur objectif est de commenter l’événement, et non de le rapporter. L’évaluation doit y être explicite. » (Mundschauf 2007 : 353)

C’est également le lieu où l’humour, le langage décalé, le second degré sont portés à leur paroxysme :

« Court article d’humeur (généralement demi-feuille) sur un fait ou question d’actualité, caractérisé par sa concision et une chute inattendue : humoristique, paradoxale, impertinente, etc. Genre difficile proche de la littérature, le billet offre un point de vue surprenant, démystificateur, en recul par rapport à l’événement. » (Martin-Lagardette 1994 : 88)

Il est intéressant de noter que cette catégorie du *commentaire* est apparue en Algérie dans les années 1990, pendant la *décennie noire*, période correspondant à la naissance même de la presse indépendante, arabophone et francophone, suite aux événements d’Octobre 1988. Le genre du *commentaire*, qu’il soit sous forme de chronique ou de billet, est foncièrement lié au contexte socio-historique : « [...] la notion centrale de genre est indissociablement linguistique et historico-culturelle. » (Jean-Michel Adam 2001)

Le genre du *commentaire*, et notamment de la chronique journalistique, a joué un rôle important dans l’histoire politique de l’Algérie contemporaine :

« La chronique en Algérie est un art en soi. Née, un peu, durant les années 1990, elle s’installa comme un exercice journalistique libre, très libre, supplantant l’édito et affirmant, par une voix un peu *off*, les positions des journaux et des élites contestataires. [...] La chronique, exercice d’insolence juvénile se pratiquait alors dans la marge, avec l’excès du style, la personnalité du chroniqueur qui y affirmait un ton mais aussi une fronde, liés à sa vie et sa culture- un genre quasi littéraire, polémiste souvent. La chronique devint, par mes aînés et mes amis, une sorte d’espace d’enjeux où l’excès de la métaphore s’alliait à l’audace du dénonciateur des régimes et des violences subies. [...] Un art qui, contrairement aux autres patients, s’exerçait au rythme fou du quotidien. Et qui marqua la presse algérienne. » (Daoud 2017 : 13-14)

## 2.2 Subversion des lois du genre

Hakim Laâlam a le champ libre au sein de ce genre journalistique, qu’il subvertit à sa manière. La subversion est un processus d’action par lequel les valeurs sociales, politiques, les normes langagières, littéraires, génériques sont remises en causes. La subversion générique en œuvre dans *Pousse avec eux!* concerne la transgression de la loi de la cohérence et de la cohésion thématiques, à laquelle tout texte et article de presse doit se soumettre.

De fait, notre billet d’humeur montre une faille à ce niveau, car dans un même article, nous retrouvons deux thématiques différentes et indépendantes l’une

de l'autre : la première est traitée dans la titraile et la seconde dans le corps de l'article. Précisons toutefois que ladite titraile est composée de deux parties : un titre et un sous-titre ; que le titre résume la thématique abordée dans le corps du billet et que le sous-titre traite d'une thématique distincte, en général c'est un commentaire sur la Une de la veille. Afin de signifier ce détachement, le journaliste met en contraste le sous-titre du reste de l'article par le gras, l'italique, les points de suspension et l'espacement. Cette mise en forme contribue aussi, comme on le verra dans la partie analytique, au fonctionnement même de l'humour en représentant graphiquement le décalage et l'incongruité cotextuelle et contextuelle propres au phénomène humoristique.

### **3. La subversion langagière**

L'humour présent dans *Pousse avec eux !* est à la fois le moyen et le résultat d'une subversion. Il est indissociable d'une vision normée du monde, il est l'expression d'une subjectivité linguistique par l'appropriation de l'appareil formel de l'énonciation, et d'un positionnement idéologique par des jugements de valeurs, et des évaluations qui s'élèvent contre les représentations partagées socialement dominantes.

#### **3.1 Cadre théorique de l'humour**

L'humour a fait l'objet de nombreuses catégorisations qui tantôt le définissent comme terme générique englobant les autres phénomènes humoristiques, à l'instar de Robert Escarpit (1972), Patrick Charaudeau (2006, 2011) ou encore de Salvatore Attardo 1994, Norrick/Chiaro (2009) et, d'une manière générale, par les analystes de l'humour dans les interactions (Priego-Valverde 2009 : 166), (voir. Alain Rabatel, 2013).

Pour notre part, nous nous référons au cadre conceptuel de P. Charaudeau car il appréhende l'humour en lien avec la subversion :

« L'humour [...] consiste à s'affronter au langage en se libérant de ses contraintes, qu'il s'agisse des règles linguistiques (morphologie et syntaxe) ou des normes d'usage ; construire une vision décalée, transformée, métamorphosée de la vision normée du monde. » (Charaudeau 2011)

Dans cette vision, l'humour est considéré comme une catégorie générale englobant les autres procédés humoristiques. Ces procédés sont classés dans deux grandes catégories : 1) les procédés linguistiques englobant entre autres, les jeux de mots (calembours, contrepèteries, palindromes, mots-valises, défigements) et qui relèvent d'un jeu sur le mécanisme lexico-syntaxico-sémantique de la langue ; 2) les procédés discursifs qui se subdivisent à leur tour en deux types de procédés : les procédés énonciatifs (ironie, sarcasme et parodie) jouant avec la distance énonciative et la polyphonie, c'est-à-dire avec le décalage entre ce qui est explicitement dit et ce qui est implicitement laissé à entendre, et les procédés descriptifs qui résultent d'un jeu sur la façon de décrire ou de représenter le monde -rattachés à l'énoncé plutôt qu'à l'énonciation- jouant sur des formes d'incohérence (insolite, paradoxe et absurde). (Charaudeau 2006 : 23-24)

Les billets d'humeur que nous analysons ont été publiés durant les années 2017, 2018 et 2019. Nous avons sélectionné un corpus représentatif de plus de trois-cents articles. Nous allons présenter ici les cas de figure abordant des thématiques susceptibles d'être l'objet d'une subversion. De fait, l'humour en soi n'est pas subversif, mais les sujets qu'il aborde et la manière avec laquelle il les représente, peuvent avoir un effet subversif :

« La subversion, elle, met en cause la règle et la doxa dans leur fondement. Elle tente de détruire la valeur qui les soutient, ne laissant aucune possibilité de continuer à envisager l'existence du mal. C'est pourquoi la subversion ne peut se produire que lorsque l'acte humoristique prend pour cible des valeurs politiques ou sociétales, qu'il s'agisse de la guerre, du patriotisme, du mariage, de l'avortement. » (Charaudeau 2015b).

Nous rappelons que l'analyse de la subjectivité que nous entreprenons n'a pas pour but de relever et de classer des déictiques ou des subjectivèmes, mais de dégager des éléments subjectifs d'un autre ordre, ceux qui ont une valeur subversive à l'égard de la langue et de la *doxa*. Les énoncés humoristiques subversifs qui vont être analysés seront classés en fonction du procédé humoristique dont ils relèvent. Nous avons identifié dans notre corpus trois phénomènes humoristiques globaux qui contiennent une subversion linguistique et doxale : l'ironie, le sarcasme et l'insolite. Ces phénomènes se combinent dans leur actualisation avec d'autres catégories humoristiques comme les jeux de mots et les détournements.

#### **4. Analyse du corpus**

Les énoncés analysés sont tirés soit du corps des billets, soit de la titraille. Dans ce dernier cas, la mise en forme subversive (espacement, doubles points de suspension) a été conservée car elle est significative. Nous les avons numérotés de (1) jusqu'à (17). La date de parution des articles desquels sont extraits les énoncés analysés est indiquée à la fin des mêmes énoncés.

##### **4.1 L'ironie**

L'ironie est traditionnellement définie par la rhétorique comme un trope antiphrastique où l'on dit le contraire de ce que l'on veut faire penser. Elle est généralement associée à la louange, car le dit explicite est positif alors que le non-dit implicite est négatif. Dans le cadre de la pragmatique, elle est appréhendée comme un cas de polyphonie énonciative ; l'énoncé ironique est traversé par une double voix : celle du locuteur et celle de l'énonciateur :

« Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur n'en prend pas responsabilité, et bien plus qu'il la tient pour absurde. L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimée dans l'énonciation. » (Ducrot 1984 : 211)

Le locuteur se distancie de cette parole absurde aux moyens d'indices verbaux et non verbaux (la ponctuation à l'écrit, le ton et la mimique à l'oral).

- (1) « Je ne comprends pas la déception de mes compatriotes après le passage TV de Sellal en mode rassurance ! Si j'ai bien décodé vos réactions, le Premier ministre ne vous aurait pas rassurés du tout. Bizarre, tout de même ! Moi, Sellal m'a rassuré ! Mais vraiment rassuré ! Il a tout résumé en une phrase : "Le cours du brut remonte et ça va aller de mieux en mieux !" C'est pas du rassurance pur jus, ça ? Que voulez-vous qu'il dise et fasse de plus pour nous rassurer, le pôv'homme ? » (02/01/2017)

L'énoncé est signalé comme ironique par l'exagération à travers l'intensification « vraiment rassuré », les répétitions du verbe « rassurer » qui servent à signaler la distance énonciative dans le sens où le journaliste ne prend pas à son compte ce qui est dit explicitement. L'élément de subversion linguistique est ici le néologisme « rassurance » obtenu par dérivation avec l'ajout du suffixe nominal -age. Ce procédé permet de signaler que le journaliste ne prend pas en charge cette assertion : « être rassuré par le discours du premier ministre Sellal », le recours au néologisme au lieu d'un verbe « correct », lui permet de créer une distance ironique et de se désengager de la valeur du dire. De même pour le détournement de l'expression « du rassurance pur jus », dont l'expression originelle « pur jus » est communément utilisée dans la publicité afin de promouvoir des produits naturels. Le journaliste la détourne en ajoutant « rassurance » afin de créer l'illusion de la pureté de cette assurance. Enfin, l'abréviation sarcastique « le pôv'homme » entre dans cette subversion linguistique produisant une ironie à teneur sarcastique.

- (2) « Donald Trump vient de nommer son gendre conseiller spécial à la Maison Blanche. *Al-hamdoulillah ! Ce genre de trucs tordus...*

... ça ne peut pas arriver chez nous. **Abadan !** »  
(12/01/2017)

Énoncé ironique dont les exclamations en arabe « *Al-hamdoulillah !* » signifiant « Merci mon Dieu ! » et « **Abadan !** » signifiant « Jamais ! », jouent le rôle de commentaires ironiques feignant d'appuyer la contre-vérité formulée relativement à la non existence de pratique népotique en Algérie. Nous avons affaire, d'une part, à une subversion linguistique relative au mélange des langues, et typographique d'autre part, dans la mesure où nous sommes face à une typographie ne respectant pas les normes : doubles points de suspension et espacement. L'espacement ainsi que le caractère gras, sont utilisés par le journaliste pour signifier l'ironie et le décalage entre ce qui est attendu et ce qui se produit réellement. C'est un moyen pour créer une attente afin de mieux renforcer le lien entre la décision de Trump et les pratiques népotiques en Algérie, que le journaliste nie par antiphrase ironique.

Catherine Kerbrat-Orecchioni précise, dans ce sillage, la fonction de certains signes typographiques dans le signalement de l'ironie :

Le point d'exclamation :

« Il reproduit très grossièrement l'ensemble de toutes les intonations "exclamatives" : c'est donc un signe extrêmement ambigu, qui permet parfois de souligner une ironie par ailleurs décelable. » (Kerbrat-Orecchioni 1976 : 26)

Les points de suspension : « [...] servent souvent à signaler une astuce, un paradoxe, un sous-entendu malicieux, une contradiction suspecte. » (*ibid.* : 27).

- (3) « Ainsi donc, entre les deux "gros" candidats à la re-présidence du MSP, ça a été une... guerre des tranchées. Des témoins imberbes jurent même que les couteaux ont été tirés. Pour bien montrer l'intérêt immeeeeeeense que je porte au résultat de cette "élection", l'importance capitaaaaaale, fondamentale, systémique et sismique que j'accorde à ce scrutin, je consacre l'intégralité de cette chronique aux... tranchées et aux couteaux tirés. »

(13/05/2018)

Il est question ici d'une subversion par déformation linguistique : les adjectifs « immense » et « capital » ont subi un allongement des voyelles « e » et « a » afin de montrer l'intérêt ironique qu'il prête au scrutin du MSP (Mouvement de la société pour la paix), en s'intéressant à un sujet tout à fait en rupture avec le monde de la politique : les tranchées et les couteaux. L'exagération par l'accumulation graduelle des adjectifs « immense », « capital », « fondamental » signale l'ironie, laquelle est confortée par la suite des deux adjectifs « systémique » et « sismique », qui ne sont pas compatibles sémantiquement avec les précédents, car s'appliquant à d'autres domaines. Ceci crée une contradiction qui dénonce le non sérieux du journaliste et sa non prise en charge des assertions. Enfin, la mise entre guillemets de « élection » montre une prise de distance de la part du journaliste, signifiant qu'il ne s'agit pas d'une élection en bonne et due forme, faisant allusion à la corruption qui sévit derrière.

L'ironie recourt souvent à l'hyperbole, d'ailleurs, Charaudeau la définit comme une « hyperbolisation du positif ». Si, dans l'ironie, l'hyperbole peut fonctionner comme un indice, dans le sarcasme, en revanche, elle est un critère définitionnel indispensable.

#### 4.2 Le sarcasme

Le sarcasme relève du processus énonciatif de l'humour. À l'inverse de l'ironie, qui loue pour blâmer, le sarcasme, lui, exagère les traits négatifs de l'objet du discours afin de le tourner en dérision. Charaudeau le définit comme « une hyperbolisation du négatif », où, ajoute-t-il, « [...] on constate que le dit est toujours un peu exagéré par rapport au pensé » (Charaudeau 2006 : 30-31). Dolores Vivero précise que « [...] même en l'absence d'une évaluation négative explicite,

l'hyperbole de certains traits généralement considérés comme négatifs dénonce le sarcasme. » (Dolores Vivero 2011 : 46)

Au plan énonciatif, l'ironie et le sarcasme se distinguent en ce sens que le procédé du sarcasme, à la différence du celui de l'ironie, ne fait pas montre d'une double énonciation :

« Une chose est l'ironie sarcastique, autre chose le sarcasme proprement dit : la différence n'est pas que de degré, elle est de nature. Dans le sarcasme, le dit et le pensé sont tous deux hyperbolisés et polarisés négativement, tandis que l'ironie, souvent euphémisée, repose sur des contenus anti-orientés [...]. Il n'y a donc pas de double jeu énonciatif dans le sarcasme et ce dernier est loin d'être toujours ironique. » (Rabatel 2013 : 5-6)

Dolores Vivero parle quand bien même de distance énonciative dans la mesure où le dit explicite hyperbolisé n'est pas assumé par le locuteur : « Cette distance énonciative entre l'appréciation négative réellement assumée et l'exagération exprimée est la distance propre à l'humour sarcastique. » (Dolores Vivero 2011 : 46)

Dans notre corpus, le sarcasme se présente, notamment, à travers une exagération quantitative dans l'évaluation de l'objet du discours, et qualitative par le dénigrement physique et intellectuel des cibles.

(4) « *Pourquoi la viande d'âne est-elle interdite de vente en Algérie ? Parce qu'elle est assimilée à du...*

**... cannibalisme ! »**

(01/04/2017)

Le sarcasme de cet énoncé se traduit par la qualification hyperbolique et caricatural de l'ensemble des Algériens d'« ânes ». Le substantif « âne » référant dans le langage populaire à une personne « bête ». Le journaliste exagère ainsi le nombre de personnes bêtes et l'applique non pas à une partie mais à la totalité des Algériens. Il explique ainsi sarcastiquement que la raison pour laquelle la viande d'âne est interdite en Algérie, est liée au fait que les Algériens eux-mêmes sont des ânes, et donc cela relèverait du cannibalisme : « des ânes qui consommeraient une viande d'âne ».

(5) « *Pourquoi les réformes du prince d'Arabie Saoudite sont mollement applaudies par ses propres sujets ? Parce qu'il est difficile d'applaudir...*

**... avec une seule main ! »**

(14/04/2018)

Il s'agit d'un humour qu'on pourrait appeler de « l'humour noir ». Il touche une tranche de la société, les handicapés, jugée sensible. Il y est fait allusion à la politique de la loi islamique, de couper la main, appliquée en Arabie Saoudite, lorsque des personnes commettent des délits de vol. Le journaliste, par le biais d'une hyperbole caricaturale, exagère démesurément le nombre des sujets ayant subi cette peine.

- (6) « Tliba une nouvelle fois devant la Commission de discipline du FLN. Ah ! D'accord ! C'est ce qui explique que je ne...

... **La voyais plus !** »

(02/10/2018)

L'homme politique Tliba, est un député du premier parti politique du pays FLN (Front de Libération Nationale). Le journaliste exagère ici un aspect physique de Tliba, sa corpulence importante, qu'il amplifie davantage au point qu'elle dépasserait la commission de discipline du FLN. C'est une hyperbole par intensification quantitative de dénigrement physique de la cible.

### 4.3 L'insolite

Dans le cadre théorique de l'humour de Charaudeau (2006), l'insolite fait partie des procédés descriptifs. La catégorie descriptive résulte d'un jeu sur la dissociation des isotopies sémantiques à l'intérieur de l'énoncé, produisant une incohérence loufoque (absurde), paradoxale et insolite. L'insolite se traduit par le rapprochement « forcé » entre deux univers qui n'ont préalablement rien de commun :

« L'insolite jaillit du rapprochement inattendu entre des notions ou des domaines différents, cette association rendant saillant un trait commun, en général implicite, qui permet de rétablir la cohérence sémantique à un certain niveau de lecture [...]. Souvent, l'insolite a pour effet de dévaloriser des univers relativement valorisés par connexion avec d'autres moins prestigieux. » (Dolores Vivero 2011 : 52-53)

Le potentiel subversif de ce procédé est souligné par Charaudeau et Dolores Vivero (2011), dans la mesure où il met en cause des valeurs doxales par les rapprochements qu'il effectue. De ce fait, nous répartissons les énoncés insolites de notre corpus en fonction des valeurs mises en cause, lesquelles concernent à la fois les domaines de la religion et de la morale. À noter que, dans notre corpus, l'insolite s'actualise à travers des jeux de mots, notamment la syllepse et le calembour qui permettent justement à deux isotopies sémantiques de coexister.

#### 4.3.1 Valeurs morales

Elles renvoient à un ensemble de valeurs et de principes qui permettent de faire la différence du bien et du mal, de porter des jugements sur le juste et l'injuste, sur l'acceptable et l'inacceptable.

- (7) « Dernière minute ! Détenu chez elle depuis de longues années, la France va extradier vers la Dédédie le terroriste Djamel Beghal. Heu... non merci ! Sans façon ! En matière de...

...**B'ghal, nous avons déjà notre quota !** »

(07/04/2018)

Le terme « Dédédie » est un néologisme utilisé par le journaliste pour référer à l'Algérie. L'humour de cet énoncé jaillit de la connexion insolite entre le monde

animal et celui des humains par le biais d'une homonymie opérée entre le nom de famille du terroriste « Beghal » et le substantif arabe « B'ghal » signifiant littéralement « ânes », mais qui est ici actualisé dans son sens figuré : « imbécile, bête » sous-entendant qu'en Algérie, il y a suffisamment de « personnes bêtes » et qu'on n'a pas besoin d'en recevoir. La cible à laquelle « B'ghal » réfère n'est pas explicitée : elle peut être assimilée aux terroristes détenus en Algérie. La connexion entre les deux univers « humain » et « animal » s'est faite sur le plan du signifiant « Beghal » et « B'ghal ».

- (8) « Coup de colère de Makri : "Personne ne nous dictera notre position !" Peut-être pas dictée, mais au moins dessinée un tout p'tit peu, non ?

**- 18. »**  
(18/12/2018)

Le journaliste prend au mot sa cible Makri, qui est un homme politique, président du parti islamiste MSP, en interprétant le syntagme nominal « notre position » comme une expression référant au monde de la sexualité, par le recours au symbole « -18 ». Nous sommes face à un télescopage de deux univers aux antipodes l'un de l'autre : la politique et la sexualité. C'est un lien insolite opéré sur la base de la polysémie du mot « position ».

- (9) « Le Premier ministre corrige ses ministres. Les ministres se corrigent entre eux. Le Président corrige tout le monde. Aw ! Ça vire...

**... Sado-maso, c't'affaire ! »**  
(12/07/2018)

Il s'agit de la même allusion sexuelle que l'énoncé (8). Le journaliste assimile le monde de la politique au domaine de la sexualité. Le motif du rapprochement entre les deux domaines est relatif à l'exercice du pouvoir et de la domination.

Les deux exemples ci-dessous (10) et (11), reproduisent aussi le même rapprochement de la politique et de la sexualité, et concernant toujours la même cible : les islamistes.

- (10) « Présidentielle ! Les islamistes d'accord avec l'idée d'un candidat "consensuel". Eh oui ! Et dans "consensuel" y a bien évidemment...

**... sensuel ! »**  
(08/06/2019)

- (11) « *Menasra, le nouveau patron du MSP prévoit une rentrée chaude.*

**Petit coquin, va ! »**  
(29/07/2017)

- (12) « Intempéries sur l'ensemble de la Principauté, entraînant une hausse des prix de tous les légumes, sauf un ! Devinez lequel ?

**Quoi d'neuf docteur ? »**  
(23/01/2019)

Le journaliste joue sur la polysémie du mot « légume ». Le premier sens renvoie à la plante potagère, et le second, dans un sens familier, renvoie à une personne dans un état végétatif chronique, ici c'est l'ancien président algérien Bouteflika, dont la santé est très fragile qui est visé.

### 4.3.2 Valeurs religieuses

C'est un ensemble de valeurs qui fait référence aux traditions et préceptes de la religion islamique, dans notre cas.

- (13) « *Frères et sœurs ! Œuvrons tous ensemble pour un islam spécifique ! Un islam dézédien !*  
**Du minbar au bar !** »  
(21/04/2018)

Cet énoncé joue sur la ressemblance phonique (homonymie) entre « minbar », emprunt à l'arabe référant à la chaire de l'imam dans la religion islamique, et « bar », renvoyant à l'établissement où l'on consomme de l'alcool. L'association de ces deux univers contradictoires le sacré (minbar) et le profane (alcool) est particulièrement subversive. Elle va à l'encontre des valeurs religieuses et morales.

- (14) « Question innocente, bien sûr, comme toutes celles que je pose ici : si demain matin, aux aurores, un mec gueule "Allah Akbar", j'ai...  
**... le droit de le buter ?** »  
(15/05/2018)

Le journaliste fait le rapprochement ludique et insolite entre l'appel à la prière et le cri des terroristes avant de commettre un attentat : « Allah Akbar ». Contrairement à ce qu'on pourrait penser, le journaliste n'assimile pas ici les imams avec les terroristes, car ce qui le dérange, est uniquement l'appel à la prière « aux aurores », c'est-à-dire l'appel qui survient très tôt le matin et qui réveillerait tout le monde, même ceux qui ne font pas la prière. Ici la visée est ludique.

- (15) « SVP, qui a oublié en position allumée le bouton...  
**... Salat El Istiska ?** »  
05/12/2017

« Salat El Istiska » renvoie à la prière de la pluie, pratiquée lors de la sécheresse ou de la diminution des précipitations, afin qu'il pleuve. Vu les averses ininterrompues qui ont suivi, le journaliste compare la prière de la pluie à un interrupteur qui aurait été laissé en position allumée. Cette comparaison insolite de « prière » avec un objet « interrupteur », dévalorise et discrédite nettement cette pratique religieuse.

- (16) « Zut, j'ai marché sur une...  
**... fatwa !** »  
(30/01/2018)

La « fatwa » est un terme de la religion islamique renvoyant aux consultations juridiques sur une question religieuse. Le journaliste la compare ici implicitement à de la « matière fécale », comme l'indique le verbe « marcher sur » et l'exclamation « zut ! », qu'on lance habituellement lorsqu'on a mis le pied accidentellement sur des « matières fécales ». Cette interprétation est confortée par un autre exemple plus explicite. En effet, nous retrouvons aussi cette assimilation, dans un autre énoncé, où la cible sont les islamistes :

(17) « Le truc avec les trous-du-cul arborant une pastille au milieu du front, c'est que je suis tout le temps tenté de leur tendre un...

... **rouleau de papier hygiénique afin qu'ils se torchent le visage !** »

(24/10/2019)

La « pastille » au front, représente les hommes musulmans pratiquant la prière. Dans cet exemple, le journaliste vise les intégristes, notamment les membres du MSP. Cette connexion s'est faite sur la base de la polysémie de l'expression « trous-du-cul », anatomie du corps humain dans un sens, et qualification d'une personne d'être « lâche », dans le langage populaire, dans un second sens, donnant lieu à un jeu de mots pour le moins insolite.

## 5. Conclusion

L'analyse de la subversion à travers les procédés humoristiques a démontré à quel point la machinerie humoristique dépendait des manipulations subjectives du locuteur tant à l'égard de la langue, que de ses positionnements vis-à-vis de la doxa dominante. Le mélange des langues, à travers l'alternance codique entre le français et l'arabe, construit à l'occasion des occurrences ironiques. La typographie, quant à elle, est mise à contribution dans le signalement de l'incongruité et du décalage humoristique dans sa globalité. Le sarcasme est réalisé notamment par l'exagération des aspects négatifs d'un point de vue qualitatif et quantitatif, par des adjectifs ou des adverbes intensificateurs.

Les associations d'univers différents voire contradictoires du point de vue doxal, forment des énoncés insolites particulièrement subversifs : les allusions sexuelles, la transgression du politiquement correct, la remise en cause des préceptes religieux, l'assimilation du sacré au profane, le bafouement des valeurs morales et déontologiques, sont autant de moyens pour marquer explicitement sa subjectivité et son positionnement idéologique. Les exemples présentés ici, montrent une tendance chez le journaliste Hakima Laâlam, d'assimiler constamment le domaine politique, lorsqu'il s'agit des islamistes, à celui de la sexualité. Ainsi que la désacralisation des valeurs islamiques par des rapprochements avec des domaines culturellement dévalorisants. C'est à ce niveau que réside la subversion doxale dans *Pousse avec eux !* Le procédé humoristique de l'insolite s'avère le moyen privilégié dans cette entreprise.

Cette étude sur la subversion a mis en exergue la dimension doxale de l'humour, et donc de la subversion. Une subversion qui s'est manifestée librement dans un genre journalistique qui tolère la subjectivité et dans un discours humoristique qui

contient la subversion sans la censurer. Au-delà d'être l'expression d'une subjectivité pleinement assumée, elle est le sceau d'un regard critique sur le monde. Derrière la subversion, se cache la dénonciation des fausses valeurs. La subversion n'est pas que négation d'une norme langagière, sociale, morale ou culturelle, elle est une action qui vise le changement, il y a une dimension d'engagement dans toute parole et comportement subversifs.

## Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (1997), « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 94 : 3-18.
- Adam, Jean-Michel (2001), « Genres de la presse écrite et analyse de discours », in Semen 13.
- Attardo, Salvatore (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin : De Gruyter Mouton.
- Charaudeau, Patrick (2006), « Des catégories pour l'Humour ? », in *Questions de communication* 10, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 19-41.
- Charaudeau, Patrick (2011), « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », in Vivero García María Dolores (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris : L'Harmattan, 9-43.
- Charaudeau, Patrick (2015), *Humour et engagement politique*, Limoges : Lambert-Lucas.
- Daoud, Kamel (2017), *Mes indépendances*, Alger, barzakh.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
- Escarpit, Robert (1972), *L'humour*, Paris : PUF.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1976), « Problèmes de l'ironie », in *Linguistique & Sémiologie* 2 : 10-46.
- Martin-Lagarrette, Jean-Luc (1994), *Guide de l'écriture journalistique. Écrire, informer, convaincre*, Paris : Syros.
- Mundschau, Laurence (2007), *Le discours autoréférentiel de fermeture des hebdomadaires d'information générale en Belgique francophone (1950-2000)*, Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain.
- Norrick, Neal R. / Chiaro, Delia (2009), *Humor in Interaction*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.
- Priego-Valverde, Béatrice (2009), « Failed humor in conversation », in Norrick, Neal R. / Chiaro, Delia (éds.), *Humor in Interaction*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 165-83.
- Rabatel, Alain (2013), « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », in *L'Information grammaticale* 137 : 36-42.
- Vivero García, Maria-Dolores (2011), « L'ironie, le sarcasme, l'insolite... peuvent-ils bousculer les valeurs dominantes ? », in Vivero García María Dolores (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris : L'Harmattan, 45-56.

# LE LECTEUR-GRENOUILLE ET LE GÉOGLYPHE. INTERSUBJECTIVITÉ ET INTENSITÉ DANS L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB

Patrizia CRESPI

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Madrid, Espagne

pcrespi8@alumno.uned.es

## Résumé

Notre contribution se centre sur l'intensité linguistique comme moyen d'expression de la subjectivité dans l'œuvre autofictionnelle de l'écrivaine belge Amélie Nothomb. À l'aide de l'intensité, Nothomb établit un pont avec son lecteur idéal, à qui elle demande une lecture active et participative, afin de réinterpréter les formules intensives qui parsèment son écriture. Le rapport entre l'écrivaine et ses interlocuteurs est essentiel à l'écriture nothombienne, qui nécessite d'un échange ininterrompu et sincère pour trouver les fondements de sa vérité émotionnelle, qui reste la seule qui compte.

## Abstract

### THE READER-FROG AND THE GEOGLYPH. INTERSUBJECTIVITY AND LINGUISTIC INTENSIFICATION IN AMÉLIE NOTHOMB'S WORK

Our contribution focuses on linguistic intensity as a means of expressing the author's subjectivity as well as a mark of her emotions. Intensity establishes a bridge to her ideal reader, who is asked to actively participate and perform in a personal way the marks of intensity that are scattered throughout her texts. This relationship with her interlocutors is essential to the style of Amélie Nothomb writing, that requires an uninterrupted and sincere exchange to find the foundations of her emotional truth, which remains the only one that counts.

**Mots-clés :** *Nothomb, intensité, pragmatisme, subjectivité*

**Key words :** *Nothomb, intensity, pragmatics, subjectivity*

## 1. Introduction

La syntaxe et le lexique occupent un rôle fondamental dans le style nothombien, qui se caractérise par la prolifération d'expressions de l'intensité. En effet, l'abondance de structures intensives répond à la volonté de l'auteure de manifester une approche gourmande aux émotions de son existence. Elle utilise la langue avec incontestable maestria pour transmettre dans ses œuvres sa façon

personnelle d'appréhender la vie, un appétit sans bornes ni frontières, fruit de son ouverture d'esprit.

Cette contribution relève d'une recherche plus ample où nous nous sommes proposée de vérifier comment Nothomb emploie les procédés d'intensification linguistique afin d'interagir avec son public. Nous postulons que le but de son empreinte linguistique intensifiée est de créer une réalité sémantique et narrative qui se nourrit de ses propres émotions et dont les racines plongent dans cette perspective intense par laquelle elle glorifie ses sensations<sup>1</sup>. Nothomb ne se lasse jamais de quérir le lecteur pour lui communiquer cet appel à sa nouvelle réalité. Par le biais d'une succession d'expressions intenses presque sans solution de continuité, elle tisse un canevas syntactique sur lequel s'appuie la structure de soutien de sa réalité, qu'un lecteur idéal est censé assumer comme authentique et presque physiquement présente.

La charge sémantique déployée par les nombreuses expressions de l'intensité recouvre un rôle essentiel dans l'échange communicatif entre l'auteure et le lecteur. Nothomb sollicite la participation d'un lecteur qui doit être attentif et soucieux de réinterpréter le texte écrit, notamment en ce qui concerne l'assimilation des énoncés intensifiés. L'objectif déclaré est celui de permettre au lecteur d'atteindre les émotions originales du personnage - narrateur et, finalement, de les revivre comme propres.

Nous avons analysé en particulier trois œuvres autobiographiques<sup>2</sup>, qui contiennent grand nombre d'expressions de l'intensité ; dans ces textes, l'écrivaine met à nu ses émotions intimes en établissant un pont direct avec ses lecteurs. Le lien indissoluble qui se crée à partir de cet échange ininterrompu devient le fil rouge qui parcourt tous ses romans de type autofictionnel<sup>3</sup>.

## 2. Intensité linguistique

La notion d'intensité est un universel linguistique, c'est-à-dire qu'elle s'adscrit à toutes les langues naturelles. Pourtant, elle n'a toujours pas encore trouvé, dans la bibliographie que nous avons consultée, sa description définitive : les chercheurs n'arrivent pas à se mettre d'accord sur ses caractères fondamentaux, ceci étant une conséquence directe du manque d'une terminologie de base qui servirait comme référence commune.

Notre point de départ, ainsi que notre cadre théorique de référence pour l'analyse des expressions de l'intensité dans notre corpus, est la lexicologie

---

<sup>1</sup> Amanieux analyse cette rencontre entre l'auteur et son lecteur; elle souligne son caractère dialectique : « En effet, au lecteur réel revient la charge d'interpréter et même de coécrire l'œuvre. » (Amanieux 2009 : 332)

<sup>2</sup> Les œuvres qui font partie de notre corpus sont : *Métaphysique des tubes* (2000, désormais : *MT*), *Antéchrista* (2003, désormais : *AC*) et *Biographie de la faim* (2004, désormais : *BF*).

<sup>3</sup> La question de la catégorisation des œuvres nothombiennes dans la classe des romans autobiographiques ou autofictionnels a fait l'objet de nombreuses études, parmi lesquelles nous signalons la monographie de Mark Lee (2010), *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Éd. Rodopi.

explicative et combinatoire proposée par Alain Polguère (2016), qui modélise les relations syntagmatiques et paradigmatiques entre les lexies. La terminologie que nous appliquons relève des notions de la Théorie Sens-Texte développée par Igor Mel'čuk, à laquelle Polguère fait référence.

Nous considérons l'intensité linguistique comme l'aboutissement d'un procès d'intensification qui se perfectionne à l'aide de plusieurs procédés linguistiques, souvent accumulables, et que l'on peut analyser sous différents points de vue, de la grammaire à la rhétorique, en passant par l'approche pragmatique, que nous avons privilégiée dans le but de notre étude. Dans une vision pragmatique, la notion de force est souvent reliée à celle d'intensité par rapport à la force illocutoire des procédés d'intensification, ou à la force expressive de certaines locutions utilisées avec valeur d'intensifieur. La dimension pragmatique d'une analyse linguistique prend surtout en compte le contexte de la communication, qui nous intéresse pour vérifier notre hypothèse de travail, puisque nous analysons l'intensité dans le contexte de l'échange du message émotionnel entre l'écrivaine et son lecteur.

Voyons maintenant dans quel sens le style intensifié de Nothomb se révèle porteur d'une forte empreinte subjective et par quels moyens l'auteure interpelle ses interlocuteurs dans la réinterprétation de son message.

### **3. La densité sémantique comme trait stylistique**

Parmi les nombreuses formules d'intensification auxquelles Nothomb fait recours, nous en avons identifié une qui répond plus que toute autre à l'intention de construire la réalité de ses émotions: ce sont des passages où l'écrivaine accumule les lexies d'un même champ sémantique, de façon à dessiner un tableau de la scène qu'elle décrit.

Voyons un exemple tiré de *Métaphysique des tubes*, où la mère de la protagoniste lui explique qu'un jour il faudra que la famille quitte le Japon : la petite, qui n'a que deux ans et demi, sent qu'on vient de lui « annoncer l'Apocalypse » (MT : 122). Le lecteur plonge immédiatement dans le même désespoir, accablé par l'entassement de lexies du champ sémantique de la douleur, mélangées aux références religieuses à la passion de Christ. Difficile, pour le lecteur, de ne pas ressentir les mêmes émotions, en lisant ce passage.

« En effet, je mourais déjà. Je venais d'apprendre cette nouvelle horrible [...] je me formulais le désastre [...] ta vie entière sera rythmée par le deuil. Deuil du pays bienaimé [...] ce ne sera jamais que le premier deuil [...] deuil au sens fort. [...] Hélas [...] sanglotai-je [...] si au moins cette atrocité était une punition ! [...] On sait qu'on va mourir un jour [...] l'origine de tourments et d'angoisses infinis. [...] Je me mis à hurler de désespoir [...] le drame était remis à plus tard [...] face à la découverte de cette spoliation [...] afin de rendre l'amputation moins douloureuse [...] cela ne m'empêcha pas de pleurer encore longuement. » (MT : 124/126)

Nothomb construit ses énoncés de façon à ce qu'ils soient le plus denses possible, puisque son style est marqué par la polysémie et la richesse sémantique ; cet aspect pourrait cependant entraîner des difficultés de compréhension de la part du lecteur. Celui-ci doit décoder le message en tenant compte de la valeur ajoutée qu'apporte l'intensification. Selon sa connaissance du contexte, il pourra déterminer s'il s'agit d'un énoncé exagéré ou fidèle à la réalité extralinguistique qui y est décrite.

À ce propos, l'auteure explique, sous les traits du protagoniste de son premier roman, le vieil écrivain Prétextat Tach<sup>4</sup>, que le lecteur doit atteindre une autonomie de compréhension qui lui permette de garder la beauté du discours : « C'est le propre du vulgaire que de vouloir tout expliquer, y compris ce qui ne s'explique pas. » (HY : 55). C'est à cette nécessité que répond la présence de collocations et de structures d'intensification répétées, visant à créer une ossature syntaxique de référence qui rend possible l'interprétation correcte des émotions, et par conséquent l'acceptation de leur validité, bien que, à première vue, le signifié littéral exprimé par l'intensifieur soit souvent non-croyable.

#### 4. La subjectivité au centre du géoglyphe

Nothomb appelle à l'intervention active du lecteur à maintes reprises, pour qu'il décode le vécu intime qu'elle lui offre par le biais du récit autofictionnel, et qu'il le traduise à son propre langage émotionnel; elle reste, pourtant, à tout moment consciente du fait qu'il y a « autant de lectures que de lecteurs » (HY : 141) et que ses émotions seront déchiquetées, filtrées, passées par la grille de lecture et même par l'adverbe (HY : 141) que chacun veut leur attribuer.

Il existe un rapport indéniable entre l'intensité et le sujet qui la perçoit. Nous avons souligné dans l'extrait que nous avons transcrit ci-dessus que l'auteure exprime l'intensité des sensations et des affects à l'aide d'une accumulation de lexies physiques<sup>5</sup>. Cela permet à Nothomb de jouer avec des expressions sensorielles qui insistent dans le même champ sémantique et, ce faisant, de donner vie à une toile d'araignée linguistique qui attrape le lecteur. Laureline Amanieux parle, à l'égard de cette rédaction dense aux allures créatrices, de « langage performatif », notamment dans *Métaphysique des tubes*, où il s'agit non seulement de la conception du personnage Amélie-enfant, mais aussi de la naissance de

---

<sup>4</sup> Le personnage de l'écrivain Prix Nobel, malade et solitaire, a été proposé par certains critiques comme l'alter ego de l'auteure. Ce n'est pas à nous d'aborder cette dimension interprétative qui relève plus de la narrative que de la linguistique. Nous sommes quand-même d'accord sur l'importance qu'a le personnage dans la création de la poétique nothombienne. Il prononce de nombreuses sentences qu'on peut facilement interpréter comme sortant de l'esprit même de Nothomb. Nous faisons référence au livre qui raconte son histoire, intitulé *Hygiène de l'assassin* (désormais : HY), qui ne fait pas partie de notre corpus d'analyse mais occupe sans aucun doute une place préférentielle pour la compréhension de la vision de l'auteure sur la littérature et le métier d'écrivain.

<sup>5</sup> Il y en a de bien corporelles, comme hurler ou amputation.

l'écrivaine Amélie Nothomb, qui apprend à valoriser le pouvoir de la parole et à lui rendre hommage.

« Le langage performatif est survalorisé dans sept mises en scène au cours desquelles le mot, du point de vue de l'enfant, crée la chose. La narratrice-enfant crée elle-même le monde en sept mots. Elle est persuadée alors de donner aux êtres qu'elle nomme 'leur propre identité'. » (Amanieux 2009 : 191)

Le développement de notre analyse nous confirme que la notion centrale d'intensité « [...] est inextricablement liée à la subjectivité, à l'affectivité et au rapport d'interlocution, sans se résoudre dans l'un ou l'autre. » (Larrivée 2013 : 53). Les sentiments du sujet émetteur du message (intensifié) sont à l'origine de la fonction affective du langage : ils cherchent à émerger dans la communication au travers des procédés intensifieurs, mais ils nécessitent de l'intervention du récepteur, interpellé par la surcharge émotionnelle, quantitative ou qualitative de la parole, et par conséquent de la propriété revendiquée par l'intensité.

Cette considération entraîne une idée qu'il nous paraît important de souligner, puisqu'elle est constitutive du style nothombien : « L'intensification présuppose un jugement subjectif vis-à-vis d'une propriété ou d'une quantité et une comparaison entre deux ou plusieurs degrés possibles et relatifs à la propriété intensifiée » (Adler and Asnès 2004 : 10).

Le jugement de la position de la propriété intensifiée à l'égard des bornes connotatives s'adscrit au critère subjectif du locuteur mais aussi du destinataire. Le rôle du premier est d'indiquer implicitement le degré qui limite la propriété, c'est-à-dire qu'il apporte une valorisation sur la propriété et sur son échelle de valeur de référence.

Dans ses livres, Nothomb applique la structure intensive/intensifiée qui lui est propre pour donner vie à une œuvre accomplie, entière et complète, qu'elle voit comme un géoglyphe. Elle a introduit cette image, qui n'a rien de métaphorique à notre avis, lors d'une masterclass organisée par France Culture<sup>6</sup> :

« Mon vrai rêve, en effet, c'est que mon œuvre soit un gigantesque géoglyphe, que ce soit une espèce de jeu de piste visible par les dieux. [...] Je le vois se faire en même temps que vous [...] je persiste à penser que, vu de loin, ça donnera vraiment quelque chose. » (Serrell 2017 : 113)

Voyons en quoi consiste ce géoglyphe littéraire : tout au long de la lecture des romans nothombiens, le public découvre que l'auteure belge introduit de plus en plus de renvois entre les textes, qui forment comme une toile d'araignée tissée autour et dans le récit. Il ne s'agit pas que de la répétition de phrases ou d'arguments ; c'est l'échafaudage de l'intensité qui maintient les récits, elle les lie d'un fil rouge stylistique et les entremêle.

---

<sup>6</sup>La masterclass a été enregistrée en septembre 2017 à la Bibliothèque Nationale de France, sous la direction de la journaliste Mathilde Serrell. Le texte a été publié dans le numéro 23 de la revue *Papiers*, de France Culture.

Nous avons identifié une nouvelle catégorie de procédé intensifieur qui est spécifique au style nothombien, et que nous avons nommée intensité raisonnée. Elle installe dans l'œuvre de l'écrivaine les points de repère qui donnent un sens à l'idée du géoglyphe, en dessinant les traits de la silhouette qui le contient. Nous allons aborder par la suite le concept d'intensité raisonnée, puisqu'il nous faut d'abord définir les caractéristiques de l'interlocuteur que Nothomb espère atteindre par son style parsemé d'intensité.

## 5. Le lecteur-grenouille

Le protagoniste d'*Hygiène de l'assassin* cite une image très chère à Nothomb, celle du lecteur-grenouille, celui qui « [...] bardé de son scaphandrier, passe en toute imperméabilité à travers [les] phrases les plus sanglantes. » (*HY* : 141). L'auteure reprend cette métaphore dans son intervention à la masterclasse déjà citée, pour démontrer que « [...] tout le monde ne lit pas au même degré » (Serrell 2017 : 110). Il ne faut donc surtout pas passer au travers de ses œuvres comme un pseudo-lecteur ; nous sommes invités à essayer de nous rapprocher de son lecteur absolu, puisque ce sera la seule véritable façon de comprendre le sous-sens, d'interpréter les messages hyperboliques du texte. Vu d'en haut comme par les dieux, le géoglyphe que dessine l'intensité finalement n'est plus si intense, puisqu'il assume le statut de vérité.

L'écrivaine a été obligée de sortir d'elle-même, de publier son intimité, masquée sous le voile de l'intensité, pour aller à la rencontre du lecteur. Elle lui demande alors de se rapprocher, jusqu'à ce qu'il atteigne le niveau de coïncidence suprême avec l'auteure; à cet instant, elle le phagocyte et témoigne de son point de vue, qui se mêle, se superpose, se tresse avec le sien.

Le géoglyphe ne pourra pas être complet, défini, accompli, réalisé, sans ce passage de transposition et d'identification et d'entre-projection mutuelles auteur-lecteur. L'intensité linguistique qui parcourt l'œuvre nothombienne et définit son style est un tremplin vers le niveau supérieur, la clé qui donne la compréhension de son œuvre. Peu importe ce qui se passe (l'histoire racontée), si on est incapable de se munir des outils pour saisir l'effet de ce qui s'est passé.

Le choix de l'intensité devient donc une garantie de cohérence qu'il faut soigner : « Tes émotions seront tes dynasties » (*MT* : 127), pour que le récit des sensations demeure fidèle à lui-même, car c'est le seul vrai héritage que l'auteure a décidé de nous offrir : « Il m'arrive souvent de penser qu'en dehors de l'amour, rien n'est intéressant » (*HY* : 131).

L'écrivaine n'oublie pas que le langage a le pouvoir de « [...] sacrer les éléments de l'univers, de les rendre indispensables » (Amanieux 2005 : 31), elle le manipule donc avec une maestria indiscutable afin de lui donner de l'épaisseur, de transférer aux mots la substance de ses souvenirs et de ses émotions, qui charpentent sa réalité.

Voyons par exemple comment, dans un procédé d'intensification adjectivale, lorsque deux adjectifs contraires sont connectés par la locution adverbiale à la fois, celle-ci insiste sur la concomitance des deux états ou propriétés.

Dans ce cas, l'intensité découle de l'opposition sémantique, mais aussi du fait que le connecteur place les deux éléments sur le même plan. Le lecteur reçoit deux messages contradictoires dans la même communication, mais surtout, aucun indice ne lui montre qu'un des deux puisse être supérieur à l'autre ; c'est le mélange antithétique qui déclenche l'intensification de la narration. Le lecteur est invité à imaginer la figure composée par la dualité décrite, et pour ce faire il doit forcément faire appel à ses propres expériences, à ses repères qui ne sont pas nécessairement les mêmes que pour l'auteure, mais qui, s'il a emprunté le chemin correct, vont le conduire au même épilogue. L'aboutissement attendu par l'écrivaine prévoit la rencontre avec son lecteur à la fin du parcours interprétatif<sup>7</sup>.

- (1) « Cette pensée était à la fois agréable et frustrante. » (BF : 77)
- (2) « L'archétype de la pucelle à peine éclos, à la fois délurée et fragile. » (AC : 77)

L'écrivaine livre un message qui doit forcément passer par le filtre du lecteur pour être apprivoisé dans sa totalité. Le lecteur remplit la fonction fondamentale de décodeur du message : il réduit l'hyperbole à une locution ayant un sens compréhensible ; il saisit les limites de l'exagération afin de la rapporter à la réalité ; il interprète l'absurdité de l'oxymore pour recréer un sens satisfaisant dans son expérience personnelle. En résumé : l'auteure demande à ses lecteurs de participer activement à la reformulation de ses émotions, puisque toutes ces figures et procédés d'intensification ont le plus souvent, comme objet expressif, les sentiments intimes de l'écrivaine.

Nous verrons, dans la prochaine section, de quelle façon le lecteur peut aborder l'interprétation d'une figure d'intensification typique comme l'hyperbole, que Nothomb emploie très souvent dans toutes ses variantes syntactiques.

## **6. L'hyperbole au service de l'intersubjectivité**

Le lexique hyperbolique permet l'expression des sentiments de la façon la plus fidèle possible de la réalité intime. Nous avons postulé que, dans l'œuvre nothombienne, les actes linguistiques où l'on retrouve la plupart des procédés intensifieurs ont pour but de transmettre au lecteur l'état d'esprit et la psychologie du personnage : l'hyperbole remplit ce rôle à la perfection. Le procédé hyperbolique consiste à exagérer une perception émotive, si énorme soit-elle. Parmi les figures rhétoriques intensives, elle occupe une place à part, exprimant le plus haut degré d'intensification et de subjectivité.

En effet, il s'agit exactement d'une construction qui repose sur une évaluation de l'objet plus intense que d'ordinaire, et qui augmente (ou diminue) cet objet, en le présentant bien au-dessus ou en dessous de ce qu'il est en réalité. Amélie Nothomb maîtrise ce procédé, puisqu'il s'agit probablement de la figure rhétorique qui convient le plus au rapport qu'elle entretient avec la vie ; elle-même

---

<sup>7</sup> « Pour Nothomb, le lecteur peut réarranger à sa guise les récits, et même les incarner » (Amanieux 2005 : 109).

avoue<sup>8</sup> éprouver souvent des sentiments très forts, encore plus vifs qu'elle ne l'exprime dans ses récits autofictionnels.

Voyons pourquoi, à notre avis, l'hyperbole se construit directement sur les sensations intimes, à partir de l'image que la réalité imprime sur l'esprit de l'auteure ; c'est une formule linguistique qui naît de l'élaboration d'un vécu poussé à l'extrême et tellement intense qu'il ne peut être reproduit qu'à l'aide d'un discours exagéré.

- (3) « Je pouvais dévorer des yeux ma sœur sans que lui manque ensuite le moindre morceau. » (BF : 46)
- (4) « Être arrachée à cet univers de perfection, partir pour l'inconnu, c'était à vomir. » (BF : 55)

Il est à noter que, dans (3), Nothomb emploie une structure très fréquente chez elle, qui pourrait troubler le lecteur non averti : elle applique une couche de réalité à l'hyperbole qui oblige à considérer la lexie dans son acception littérale, alors même que le pacte hyperbolique prévoit précisément que le récepteur du message oublie le signifié littéral afin de décoder l'exagération et d'en saisir la portée dans l'échelle de valeur de l'émetteur.

Dans *Antéchrista*, Nothomb pousse encore en peu plus loin le jeu qu'elle met en scène avec son public : elle lui demande de réduire l'hyperbole contenue dans une description, pour comprendre pleinement la gravité de la situation narrée. Réduire est ici la meilleure façon d'augmenter : c'est reculer pour mieux sauter. Soit l'exemple suivant :

- (5) « C'était, à la lettre, un sacrifice » (AC : 21).

L'hyperbole contient, du point de vue linguistique, un côté métaphorique ; il s'agit pourtant de deux procédés où le mouvement sémantique est clairement opposé. Dans une métaphore il y a un transfert sémantique entre deux syntagmes ; c'est un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur, où le locuteur renvoie la réalité d'un signifié à un autre, pour qu'elle soit comprise par un plus large nombre de récepteurs. Il y a dans la métaphore une volonté de partager, de mettre son propre réel au niveau de la réalité externe. Étant formée sur le passage d'un signifié personnel vers un signifié commun, la métaphore agit sur l'expression de la perception de la réalité (qu'elle soit physique ou émotionnelle) afin de la rendre plus facilement compréhensible.

En revanche, l'hyperbole, tel que nous venons de la définir par rapport à la poésie nothombienne, serait plutôt le résultat d'un mouvement d'intégration, d'assimilation, où la réalité vécue devient plus forte et plus vive grâce au passage par le filtre des émotions de l'auteure. Le but ultime ne serait pas celui d'écrire en facilitant la compréhension de ses émotions par le récepteur, mais plutôt de communiquer son message en atteignant la plus précise coïncidence entre sa propre perception de la réalité et la réalisation syntaxique de cette perception.

---

<sup>8</sup> C'est une affirmation de Nothomb, dans un échange de notre correspondance privée.

L'expression hyperbolique devient chez Nothomb l'explicitation narrative d'une vérité subjective, le procédé linguistique qui assume le rôle de trait fondateur de son identité. L'identification d'une hyperbole met toujours en jeu l'appréciation de la part d'un sujet évaluateur<sup>9</sup>; une phrase est hyperbolique quand le récepteur perçoit à son égard une exagération par rapport à la réalité, dont la connotation est souvent négative. On exagère quelque chose pour diminuer son importance. À partir de cette affirmation, notre analyse devra tenir compte de la valeur que possède l'énoncé hyperbolique chez l'auteure, à la fois que la réception qu'en font ses lecteurs.

- (6) « Je n'essayais pas de me défendre. À quoi bon tenter de leur expliquer que j'étais invisible ? » (AC : 62)

Le passage numéro (6) est un extrait d'*Antéchrista*, un roman aux teintes assez dures où la jeune protagoniste subit les abus psychologiques d'une copine d'école. Il s'agit donc bel et bien d'un être humain et non d'un personnage de fantaisie. Évidemment ce qu'elle déclare dans la phrase que nous avons citée ne peut pas être vrai. Le lecteur doit résoudre l'hyperbole, mais avant de le faire, il sera interpellé et invité à éprouver la sensation extrême qui envahit Blanche.

C'est un exemple de comment l'hyperbole permet à l'écrivaine d'établir une connexion intime avec ses lecteurs, facilitée par le partage du mouvement de décodification du sens littéral exagéré, afin d'appréhender le signifié dans sa véritable amplitude.

## 7. Intensité raisonnée

Lors du choix de l'adjectif qui répond le mieux à la définition de cette classe d'intensité que Nothomb développe dans les œuvres de notre étude, nous avons hésité entre raisonnée et explicative. Il fallait résoudre si, dans les passages que nous regroupons sous cette classe, primait l'enjeu pédagogique, celui qui pousse Amélie Nothomb, agrégée en Lettres Romanes, à expliquer son message pour qu'il soit le plus clair possible; ou si l'aspect le plus remarquable de ce type de séquences était la nécessité d'établir un lien avec le lecteur, s'exprimant à l'aide d'un raisonnement qui l'attrape dans son labyrinthe mental.

Finalement, nous nous sommes décantée vers le raisonnement, qui nous paraît un outil indispensable dans un discours où le rapport auteure-lecteur a été identifié comme fondamental et fondateur de la raison d'être de l'œuvre littéraire. Il est vrai que, comme le fait remarquer Amanieux (2009 : 69), il y a assez souvent chez Nothomb une pédagogie du discours, notamment quand l'emploi d'un mot érudit pourrait entraîner le risque de ne pas être comprise, alors « [...] le personnage se charge de l'expliquer à son interlocuteur, qui représente aussi par sa classe le lecteur impliqué ». Cependant, ceci n'est pas le cas dans les séquences que nous

---

<sup>9</sup> « L'hyperbole ne se signale pas a priori [...] Cependant, elle est repérable et repérée dans l'interprétation grâce à la forte valeur intensive attribuée aux contenus sémantiques engagés dans sa construction discursive. » (Wolowska 2016 : 57)

avons classées sous la dénomination d'intensité raisonnée, puisqu'il s'agit le plus fréquemment de paragraphes complets, et non seulement d'un lexème, qui sont développés à la suite.

Nous concevons l'intensité raisonnée comme une notion qui invoque une connexion nécessairement plus étroite avec l'interlocuteur ; elle part d'une situation linguistique intense pour développer une argumentation où, le plus souvent, sont déployés d'autres procédés intensifieurs. Comme si elle avait peur que « [...] la langue référentielle était insuffisante à fournir les mots nécessaires à sa vision du monde » (Amanieux 2009 : 69), Nothomb demande de l'aide aux comparaisons, aux descriptions, à l'accumulation, voire à l'illustration, à la façon encyclopédique.

D'habitude, une séquence qui contient le procédé d'intensité raisonnée débute par une affirmation proche de l'axiome. L'oraison introductive contient souvent une hyperbole ; le développement qui suit n'a pas pour but d'en atténuer la portée, sinon de la renforcer dans la compréhension du lecteur. Il s'agit de rapprocher les deux échelles de valeurs, d'identifier un référent commun à partir duquel l'écrivaine puisse tutoyer son interlocuteur avec l'assurance que lui octroie le fait de jouer sur un terrain connu par les deux.

Nous remarquerons que le discours contenu dans cette classe de séquence intensive n'est pas attribuable à la narratrice, mais il relève plus directement de la subjectivité de l'écrivaine. C'est sa vision du monde qu'elle met en place, avec l'intention explicite de la partager avec le lecteur.

Le discours d'une telle séquence est donc métatextuel, il se situe à côté du récit tout en tissant des liens inextricables avec celui-ci. Dans un certain sens, nous pouvons affirmer qu'il se rapproche de l'intertextualité, puisqu'il inscrit également dans le texte une référence implicite ou une vision du monde (pensée philosophique ou esthétique, etc.) à même de recourir à la biographie de l'auteure (Hazim 2019 : 198).

Voyons, dans les exemples suivants, quelques possibles combinaisons syntaxiques qui répondent à la narration de l'intensité raisonnée. Dans (7), l'élément qui déclenche le raisonnement est le syntagme *l'infini véritable* : l'auteure réfléchit sur la valeur de son propre souvenir et met à disposition du lecteur les résultats de son questionnement. La subordonnée relative remplit la fonction syntaxique de complément de l'oraison principale ; sa fonction sémantique est de soutenir l'intensité atteinte par l'hyperbole et de corroborer la déclaration qu'elle véhicule.

- (7) « L'eau désaltérait sans s'altérer et sans altérer ma soif. Elle m'enseignait l'infini véritable, qui n'est pas une idée ou une notion, mais une expérience. » (BF : 49)

Voici, dans la citation reprise à continuation, un aperçu d'un autre lien possible entre l'oraison déclenchante et la séquence d'intensité raisonnée. Dans l'expérience de l'écrivaine, la lexie apocalyptique assume une valeur très personnelle :

ce n'est pas seulement le renvoi à la catastrophe biblique<sup>10</sup> qui donne de l'épaisseur au terme, sinon et surtout l'opposition qu'elle contient.

- (8) « Je vivais la Chine comme une longue apocalypse, avec toute l'abjection et la joie contenues dans ce mot. L'expérience apocalyptique est le contraire de l'ennui. Qui voit s'effondrer le monde se désole autant qu'il s'amuse : c'est un spectacle que l'abomination permanente, c'est un jeu tonique qu'un naufrage, surtout quand on a de cinq à huit ans. » (BF : 59)

Nous avons identifié dans la dernière phrase du paragraphe la clé de lecture qui justifie la nécessité d'une séquence intensive de ce genre, et nous allons voir pourquoi. Le récit de *Biographie de la faim* se centre sur l'enfance et la préadolescence de l'auteure, c'est-à-dire une période de sa vie assez éloignée dans le temps, au moment où elle a écrit le texte (vraisemblablement, les années 2003/2004) ; l'écart entre la véritable réaction d'un enfant de cinq ans et le souvenir de cette réaction dans l'esprit d'une adulte âgée de trente ans peut se révéler énorme ; tellement profond qu'il risque de modifier la véracité émotionnelle que Nothomb<sup>11</sup> lui impose.

Le manque de précision dans l'histoire des sensations éprouvées est un clair obstacle pour que le lecteur poursuive son identification à la réalité émotionnelle de l'auteure. Il faut donc produire une version raisonnée de la définition de la lexie en question, qui établisse les sources de l'expérience en disposant à la fois des indications qui guident la compréhension du lecteur. Puisque l'intention de Nothomb est de communiquer un sens qui va au-delà de la portée sémantique du langage employé, elle a deux options: soit elle fait confiance aux hypothèses qu'elle se fait « [...] sur le processus d'inférence que son énoncé va déclencher chez le destinataire » (Polguère 2017 : 262), se remettant aux ressources interprétatives de son lecteur et aux conventions sociales et culturelles qu'elle partage avec lui ; soit elle réclame l'attention du destinataire sur les inférences qui l'intéressent, en dirigeant l'interprétation à l'aide de séquences argumentatives comme celles que nous avons identifiées.

L'intensité est un effet de subjectivité qui doit s'adapter à la réalité intime du locuteur autant qu'à la perspicacité du destinataire, garantissant par la plus grande précision expressive et linguistique qu'aucun trait du message ne se perde dans le transfert.

Quand Nothomb affirme être en train de donner vie à un géoglyphe, cela signifie que dans chacune de ses œuvres il est possible d'apercevoir des traces interprétatives récurrentes ; du point de vue linguistique, elle s'impose de créer ses propres lexicalisations, ses propres références sémantiques dans le cadre de la phraséologie et de l'intensité. Le lecteur qui lit un syntagme verbal tel que *j'étais*

---

<sup>10</sup> L'Apocalypse littéraire la plus connue est sans doute celle que l'apôtre Jean raconte dans *le Nouveau Testament*.

<sup>11</sup> « [...] la seule vraie réalité qui vaille est toujours la réalité psychique, ainsi que cela se démontre dans l'efficacité de la cure analytique » (David 2006 : 17).

*dieu* est en gré d'assumer toute la charge référentielle narrative mais aussi sémantique de l'énoncé. Ces syntagmes inférents deviennent des unités sémantiques intensives au fur et à mesure que l'auteure les réutilise dans ses livres. Au début, elle se voit obligée à les expliquer, les raisonner, les justifier, mais lorsqu'elle les reprend dans les textes suivants, ces unités déploient toute la portée du signifié qu'elle leur a imprimé préalablement. Elles deviennent intensives du fait qu'elles contiennent toutes les références et les renvois aux explications et aux évènements des livres précédents<sup>12</sup>.

Nous sommes dans une perspective purement pragmatique de l'analyse de l'intensité. Si nous nous limitons à considérer la communication d'un message entre locuteur et destinataire comme un simple processus d'encodage/décodage, nous risquons de laisser de côté les deux étapes qui nous intéressent le plus dans le cadre de notre hypothèse de travail : l'ajout de subjectivité de la part de l'auteure et l'interprétation de la charge sémantique par le lecteur.

## 8. Conclusions

L'intensité est un axe fondamental de notre recherche linguistique : notre objectif, dans le cadre de l'expression de l'intensité dans l'œuvre nothombienne, est de déceler la relation que l'auteure établit entre la perception de la réalité et son explicitation à l'aide des ressources linguistiques intensives.

Nous avons vu comment les procédés intensifieurs accomplissent, dans le discours nothombien, une fonction illocutoire évidente : l'intensité linguistique appelle le recours à certaines inférences qui garantissent à l'écrivaine d'attirer le lecteur dans son monde.

L'examen de plusieurs exemples nous a permis de souligner jusqu'à quel point, dans notre corpus, l'emploi d'un procédé intensifieur signale la présence explicite du locuteur par l'introduction de la subjectivité. Nous citons à ce propos le commentaire de M. David : « Amélie Nothomb séduit ici son public à partir des excès de jouissance qu'elle relate. Elle nous fait participer à ce qu'elle nomme (par litote ?) son plaisir » (David 2006 : 127).

Dans le style nothombien nous avons vérifié un des axiomes produits par la bibliographie sur le sujet qui nous occupe : c'est-à-dire que l'intensité est une notion relative, liée à la situation de communication et influencée autant par la codification du locuteur que par l'interprétation du récepteur. Le lecteur d'un récit de Nothomb nécessite de tous les indices de références qui rendent possible l'identification avec les référents véhiculés par le langage et explicités dans l'intensité.

Nous avons vérifié notre hypothèse de travail : l'application des procédés d'intensification introduit un niveau supérieur d'échange communicatif entre auteure et lecteur, un espace qui naît dans la syntaxe mais se résout dans la sémantique, qui

---

<sup>12</sup> Dans son étude sur le langage nothombien, Eleonora Brandigi souligne l'énorme pouvoir évocateur des noms, qui représentent par leur seule présence une véritable ambiance contextuelle, créatrice de réalité : « [...] nei suoi romanzi, il nome ha il potere non di rievocare, bensì di 'citare' la cosa reale: esso rappresenta un ambiente (nel senso biologico del termine), in cui ci si deve immergere... » (Brandigi, 2012 : 64).

se construit de façon très créative lexicalement sur les liens tissés autour des relations sémantiques entre les mots.

## Bibliographie

- Nothomb, A. (2000), *Métaphysique des tubes*, Paris : Albin Michel, coll. Livre de Poche.
- Nothomb, A. (2003), *Antéchrista*, Paris : Albin Michel, coll. Livre de Poche.
- Nothomb, A. (XX), *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel, coll. Livre de Poche.
- Adler, S./Asnès, M. (2013), « Qui sème la quantification récolte l'intensification », *Langue Française*, 1 (177), 9–22.
- Amanieux, L. (2005), *Amélie Nothomb. L'éternelle affamée*, Paris : Albin Michel.
- Amanieux, L. (2009), *Le récit siamois*, Paris : Albin Michel.
- Brandigi, E. (2012), *Amélie Nothomb: la cosmetica delle lingue*, Firenze : Società editrice fiorentina.
- David, M. (2006), *Amélie Nothomb. Le symptôme graphomane*, Paris : L'Harmattan.
- Hazim, J. (2019), « L'intertextualité entre réminiscences et signifiante dans le récit de voyage d'Amélie Nothomb », *Litera*, 29(2), 193–206. <https://doi.org/10.26650/LITERA2019-0042>.
- Larrivée, P. (2013), « Focus sur la quantité ». *Langue Française*, 1 (177), 51–61. <https://doi.org/10.3917/lf.177.0051>.
- Polguère, A. (2016), *Léxicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales*, (3rd ed.), Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Serrell, M. (2017), *Je vis une dictature de l'écriture absolue*, *Papiers*, 106–113.
- Wolowska, K. (2016), « L'hyperbolisation est-elle négociable ? L'interprétation hyperbolisante et sa mise en cause par le destinataire », *Synergies Pologne*, 13, 55–63.



# L'INTERSUBJECTIVITÉ COMME PARCOURS AUTHENTIQUE ET SPIRITUEL DANS LES *ESSAIS* DE MONTAIGNE

Alioune DIENG  
Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal  
linedieng@gmail.com

## Résumé

Notre étude se propose de montrer que, marquée par l'expérience douloureuse de la violence politique et religieuse, la vie de Montaigne se déroule en deux étapes successives et contradictoires qui façonnent la substance et la forme des *Essais* : l'une consacrée à l'action citoyenne, l'autre à la lecture et à la méditation. Cette rupture permet de faire le procès de l'homme et du moi à travers l'écriture et de requalifier la posture sceptique en projet historique et didactique de réconciliation avec soi, le monde et avec Dieu.

## Abstract

### INTERSUBJECTIVITY AS AN AUTHENTIC AND SPIRITUAL EXPERIENCE IN MONTAIGNE'S *ESSAYS*

The purpose of this study is to show that Montaigne's life, marked by the painful experience of political and religious violence, unfolds in two successive and contradictory stages, which shape the substance and the form of the *Essays* : one devoted to citizen action, the other in reading and meditation. This rupture makes it possible to put man and the self on trial through writing and reclassifying the skeptical posture as a historical and didactic project of reconciliation with oneself, the world and with God.

**Mots-clés** : *folie, histoire, subjectivité, spiritualité, écriture*

**Key words** : *Madness, history, subjectivity, spirituality, writing*

## Introduction

Les conflits religieux qui continuent de marquer l'Histoire posent le problème des rapports entre le contexte, la subjectivité et la croyance et autorisent la réactualisation du thème de l'intersubjectivité dans le cadre de la gnoséologie des *Essais* de Montaigne. Ce dernier serait-il le Pilate de la Renaissance française, figure caricaturale de l'homme face à ses responsabilités ? La question des valeurs est au centre de ce questionnement sur la responsabilité humaine face aux défis de l'Histoire, surtout lorsqu'elle est prise en charge par l'acte d'écrire. Il se trouve que, chez Montaigne, la circularité de la quête de la vérité, qui place la subjectivité au cœur du projet littéraire, en fait, selon Pascal, un haut lieu de l'incroyance. De plus,

l'inconstance de la substance et de la forme littéraires y signalerait aussi un défaut de méthode et une absence de génie poétique. Enfin, Giocanti (2011 : 32) présente l'essayiste comme le « modèle dégradé », voire la « figure du libertin », dont l'« insubstantialité » (Carraud 1992 : 299) est la conséquence de la discontinuité discursive des *Essais*.

Or, il s'avère que l'analyse des manifestations de l'intersubjectivité, liées au contexte, à l'écriture et à la croyance, permet de dessiner les contours et les étapes de la quête spirituelle dans l'acte d'écriture et de lecture des *Essais*. Notre objectif est de montrer, au-delà du projet artistique et didactique, que l'intersubjectivité dans les *Essais*, centrée sur soi et sur l'autre, tient alors de la communication littéraire et du témoignage. L'expérience de l'essayiste, moteur de l'esthétique des *Essais*, sera alors le cadre idéal pour sonder les linéaments de la dialectique intersubjective en nous appuyant sur l'Histoire, l'écriture et la foi.

### **1. Histoire, engagement et subjectivité**

L'engagement de Montaigne, maire de Bordeaux (1581 et 1585), contraste avec son retrait de la vie publique pour s'observer, se décrire et s'analyser en partant de son expérience du monde. Les raisons qui expliqueraient un tel éloignement de la vie publique présentent les *Essais* comme « [...] un lieu de refuge [...] où le spectateur-voyageur fuit la corruption de ses contemporains » (Tetel 199 : 176). Or, la première manière de l'essayiste, imbue d'un élan patriotique et humaniste, prend sa source dans le souci de montrer sa profonde répulsion de la violence. En effet, après le siège de Rouen en 1562 et la mort d'Antoine de Bourbon, la paix d'Amboise (1563) n'a pas permis d'arrêter le cycle des conflits religieux (1562-1598).

Cette situation est d'autant plus déroutante que le dialogue social semble dessiner les pourtours évanescents d'un jeu d'intérêts qui prend en otage le peuple français. Dans le sud-ouest de la France, par exemple, le pourrissement de la vie politique et des cercles religieux est exacerbé par les défaillances d'une administration et d'une justice en trompe-l'œil. « Le monde n'est qu'une branloire pérenne », note Montaigne<sup>1</sup> (1906 : 20). De ce point de vue, les *Essais* constituent un métadiscours sur cette tragédie sociopolitique, due à la faiblesse de la raison humaine, en proie à une folie ravageuse. L'œuvre littéraire devient le cadre d'une poésie du désarroi. Ainsi, le moraliste, politiquement impuissant, éprouve la sensation de vide, car

« [...] il ne se reconnoit plus d'action vertueuse: celles qui en portent le visage, elles n'en ont pas pourtant l'essence, car le profit, la gloire, la crainte, l'accoutumance et autres telles causes estrangères nous acheminent à les produire. [...] Or la vertu n'advoue rien que ce qui se fait par elle et pour elle seule » (Montaigne 190 : 301).

---

<sup>1</sup> Toutes les références aux *Essais* renvoient à l'édition en français ancien de Fortunat Strowski (1906).

Les sources de ce mal sont en rapport avec la vanité humaine, expression sociale de la faiblesse de la raison et de la conscience. Ce contexte justifie l'engagement de l'écrivain, qui, à son tour, fait du texte le lieu de déploiement de son positionnement idéologique et moral. Pris de vertige face à l'ampleur du vide, l'humaniste constate avec une certaine auto-ironie l'absence de foi chez l'homme, incapable d'être maîtresse de soi ; et qui, paradoxalement, a la prétention de s'attribuer « ce grand bastiment » (Montaigne 1906 : 156) qu'est le monde, sans rendre grâce sincèrement et humblement au Créateur. La posture de l'essayiste face au branle montre que le sujet pensant est livré à une sorte de sclérose du jugement dans la perception de son univers chaotique.

Il faut ajouter que la nature, comme pour condamner l'homme, lui imprime, pour la continuation de son ouvrage capricieux, cette imagination fautive, qui fait que « [...] nous ne sommes jamais chez nous : nous sommes toujours au-delà » (Montaigne 1906 : 14). En chargeant de trop de substance l'esprit humain, la folle ambition et la superstition débordent le cours du raisonnable et entraînent dans leur sillage le peuple inculte. En outre, par un effet boule de neige, cette imagination débridée nourrit la fureur dévastatrice de la propagande religieuse. Le moraliste déplore alors cette « [...] forcenée curiosité de notre nature, s'amusant à se préoccuper de choses futures, comme si elle n'avait pas assez affaire à digérer les présentes » (Montaigne 1906 : 48 et 282). Par contre, le seul moyen de se prévaloir d'une vertu authentique réside dans la prise de conscience de ses propres limites. En d'autres termes, c'est le « soin d'accomplir à la perfection chacune de nos actions ordinaires » (Montaigne 1906 : 284) qui nous fait sentir le moins possible le poids tragique de notre existence. La qualité humaine qu'appelle cette posture est l'humilité : « Nostre sagesse n'est que folie devant Dieu; que, de toutes les vanitez, la plus vaine c'est l'homme » (Montaigne 1906 : 155).

Au contraire de ces hommes pris dans les filets de l'imagination, Montaigne cherche sa voie à travers l'écho de sa propre voix. De prime abord, il pense l'intersubjectivité en termes de subjectivité, de relation de soi *en* soi. C'est en cela que sa voix porte celle des autres. Toutefois, il évite d'ériger sa vie en modèle. Dans cette perspective, l'essai dessine une vision, voire un point dans l'horizon du parcours spirituel constamment repoussé par l'examen de conscience, hautement valorisé par la remise en question. De ce fait, imposée par la nécessité, l'écriture montaignienne implique et favorise le « désir de changements à la fois dans l'individu et dans la société » (Rodamar 1991 : 26 et 28). Ainsi, le questionnement sur le langage débouche sur une mise en procès de la *science* et de l'idéologie, mais aussi sur la redéfinition des relations entre la subjectivité et l'altérité dans une approche anti-systémique.

Cependant, cette entreprise ne va pas sans difficulté, car la diversité de l'expérience du monde « irradie et déstructure le moi », le rendant « difficile à saisir dans sa totalité unifiante » (Paré 1984 : 384), surtout face à cette agitation qui constitue le miroir de notre propre faiblesse. Seulement, pour le moraliste, l'observation du monde a certes un effet dévastateur, mais structurant sur le moi. Elle aide aussi l'écrivain à repenser autrement le monde à travers l'écriture. Cette

forme d'ironie socratique n'est pas une fin en soi, car, se gorger d'« humeur noire » (Starobinski 1982 : 16), c'est aussi donner à la folie une dimension éclairante.

De façon générale, les épisodes de la guerre que l'essayiste a vécus ont fini de le convaincre que le fanatisme et l'ambition n'engendrent que le chaos, car « le fruit du trouble bat et brouille l'eau contre des âmes innocentes » (Montaigne 1906 : 152). Le procès de la violence religieuse prend ainsi une tournure édifiante puisqu'elle est indissociable du parcours de l'ancien maire de Bordeaux. Seulement, la fierté et la finesse remarquables de Montaigne n'empêchent pas les critiques désobligeantes formulées contre un état du monde désastreux et déroutant. En fait, la guerre n'a pas seulement désarticulé le tissu social, elle a aussi brouillé les codes herméneutiques. L'habit faisant le moine, toute interprétation des signes se refuse à rompre l'os pour goûter à la « substantificque moelle » rabelaisienne. Jugeant un homme, Montaigne conseille alors de le « juger par lui-même, non par ses atours » (Montaigne 1906 : 334-335). Aller au-delà des apparences est une des raisons qui justifient ce mélange d'anecdotes et de commentaires, de réimprégnations et de distanciations dans les *Essais*. Par cette posture, l'humaniste dévoile la richesse de son expérience des crises idéologiques, qu'il met au service de l'éveil des consciences :

« Le pis de ces guerres, c'est que les cartes sont si meslées, vostre ennemy n'estant distingué d'avec vous de aucune marque apparente, ny de langage, ny de port, nourry en mesmes loix, meurs et mesme air, qu'il est mal-aisé d'y eviter confusion et desordre » (Montaigne 1906 : 44).

La difficulté, surtout en période de crise, viendrait de l'impossibilité de se connaître et de connaître l'autre. Car, constitué d'une contexture informe et diverse, l'homme n'est que « bigarrures » et « fricassées ». En effet, chaque lopin de son être, chaque pièce de son corps, chaque moment de sa vie fait son jeu. Par conséquent, le Bordelais « [...] trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui » (Montaigne 1906 : 9). Pour éviter toute confusion entre écriture et Histoire, le récit fictionnel désagrège et reconstitue en lambeaux la vérité factuelle.

À son tour, le style fragmentaire reconstruit à l'infini un monde qui ne cesse d'étonner le sujet. De fil en aiguille, cette reconstitution littéraire du monde extérieur se prolonge par la recomposition de l'espace intérieur et la redéfinition du moi par le mien. La renaissance est d'abord une restauration, puis une réconciliation avec soi et avec le monde. On comprend alors que c'est l'économie de l'échec idéologique et social qui motive, d'abord, la quête ontologique. Montaigne doit ensuite fouiller dans ses souvenirs les sources de ce revers. Le « [...] retour vécu comme un exil, à l'égard de notre origine subjective » (Paré 1984 : 382), est une condition essentielle de notre méthode de saisie du monde. Il faut noter que, par cette posture, le narrateur tente alors de se retrouver en soi en examinant chaque instant de son existence qu'il confronte à cette texture générale qu'est l'humaine condition.

Toutefois, la rupture avec le monde n'est pas un repli sur soi. Certes, la séparation offre à l'essayiste la possibilité d'un retour sur soi, mais, pour mieux affermir les liens qui l'unissent à son univers, il est contraint de s'adosser au moi universel,

instance intemporelle de remédiation de l'absence de positionnement dans la représentation chaotique du chaos. C'est en cela que le devoir de mémoire est un impératif de justice qui fait de l'œuvre un haut lieu de l'« obsession commémorative » (Ricœur 2002) par la pratique de l'écriture. La distanciation rend donc possible la jonction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, entre le monde intérieur et le monde extérieur. De façon plus explicite, le devoir de mémoire est en réalité un travail de mémoire. Il s'agit de reconstruire les lopins disloqués de la conscience pour éveiller les consciences en les faisant réfléchir. L'essai résout ainsi les contradictions entre l'individuel et le collectif, le particulier et l'universel. De ce fait, il fusionne les lieux du mémorable, de l'opérable et de l'édifiant.

## 2. Texte et textures

Paradoxalement, cet état du monde a un impact positif sur la vie de Montaigne et sur la création littéraire. Encore une fois, le contexte nourrit le texte littéraire et le justifie, nonobstant les protestations de subjectivité de l'avis « Au lecteur ». Mais, pour éviter à l'engagement littéraire le reproche de discours à thèses, l'écriture l'inscrit dans le projet autobiographique afin de donner un sens à sa dimension universelle à travers l'ironie socratique : « Et puis, me trouvant entièrement despourveu et vuide de toute autre matiere, je me suis presenté moy-mesmes à moy, pour argument et pour subject » (Montaigne 1906 : 69).

Soumis à une tension entre leurres et lueurs, l'avis « Au lecteur » ne dissipe pas le doute sur la sincérité et les capacités de Montaigne à faire œuvre « honorable », c'est-à-dire qui respecte les canaux esthétiques, mais surtout les dogmes religieux et les principes moraux de son époque. De ce fait, la peinture du moi est un des reproches majeurs que Pascal fait à l'ancien maire de Bordeaux. Cette « confusion de Montaigne » est perçue, d'abord, comme l'absence « [...] d'une droite méthode, puisque l'essayiste saute de sujet en sujet », ensuite, comme un « sot projet » inexcusable et insupportable, car « [...] parler de soi est une entreprise d'autant plus vile qu'elle est élaborée à dessein » (Pascal 1960 : 66).

Inscrivant provisoirement son analyse dans la même perspective que Pascal, Mathieu-Castellani (2000) pense qu'il s'agirait aussi d'écarter les « graves arguments de la riche peinture où excelle le rival Ronsard » (93). Pourtant, s'empresse-t-elle d'ajouter, même s'il se justifie par le refus du « style » et de l'art, qui articule « les notions associées de naïveté, de naturel, de simplicité, de vérité », le projet autobiographique est aussi une arme stratégique dirigée contre la folie du monde. Il va sans dire que Montaigne ne cherche pas à faire œuvre facile en esquivant les canaux de l'esthétique classique.

En revanche, l'essai épouse l'agitation du monde sans s'y fourvoyer. Toujours en apprentissage et en épreuve, l'humaniste « [...] se contredit bien à l'aventure, mais la vérité, il ne la contredit point » (Montaigne 1906 : 21). La reproduction mimétique du train heurté du monde par chaque essai et par l'œuvre en entier nie tout dynamisme à la substance et affirme la primauté de la forme sur le contenu. C'est la forme qui donne vie, non la substance : « Qu'il n'est rien si contraire a mon stile qu'une narration estendue : je me recoupe si souvent à faute de haleine, je

n'ay ny composition, ny explication qui vaille » (Montaigne 1906 : 134). Ainsi, le moule permet de générer autrement la substance de l'essai, devenu une forme sans forme : « Qu'on ne s'attende pas aux matières, mais à la façon que j'y donne » (Montaigne 1906 : 408). La manière, c'est l'absence de figure déterminée.

En outre, la Renaissance, étape historique majeure de la naissance de la forme et de la subjectivité, permet de penser la modernité à partir du tempérament de l'écrivain, comme une autre marque de l'intersubjectivité. De ce fait, en tant qu'auto-construction, le discours littéraire découle d'une perception subjective du monde et d'une littérarité qui nie la littéralité, sans perdre de vue l'importance du génie, qui prend part, en tant qu'expression d'une modernité originelle, au tissage littéraire. Le sujet de l'essai va donc « [...] trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle » (Montaigne 1906 : 20), mais ne perd jamais de vue le cap à atteindre. En réalité, la forme de représentation propre à l'esthétique montaignienne est une saisie de l'instant dans ce qu'il a de plus fugace, mais aussi de plus profond, de plus intime. Montaigne peint le « passage » pour figurer la profondeur, gage d'authenticité et de vérité. Cette philosophie de l'instant est le socle d'une éthique de l'humilité à travers laquelle l'essayiste manifeste sa foi en exaltant l'expérience du vide.

De la sorte, pour sortir l'art de la tragédie du contextuel, en refusant de « [...] reconnaître l'importance irréductible des affects dans notre vie – ce que Pascal appelle la seconde nature » (Giocanti 2011 : 31), il faut produire autant d'instantanés possibles de l'expérience du monde, voire de la folie des hommes et les confronter au récit autobiographique afin d'établir une jonction relative, mais dynamique, entre subjectivité et altérité. Les métamorphoses du mien face aux multiples visages du monde sont un moyen d'épuiser les « possibles narrés » (Rigolot 1988 : chap. VIII et IX) du moi universel. Il faut préciser que cette démarche place le rationnel hors de portée de la contingence et des passions. C'est de cette manière seulement que Montaigne a pu élaborer une éthique et une esthétique du doute sans renier ses convictions politiques, religieuses et culturelles. L'alchimie de la forme est une perpétuelle redéfinition des rapports et des contenus qui affermit l'ancrage à l'universel et à l'intimement mien. En conséquence, l'investigation montaignienne, entreprise éminemment noble mais fortuite, se démarque de la tentation rassurante de se juger simplement par ses actions de dehors, ramassis indigeste d'images fuyantes.

Ce désordre d'essence méthodique rejoint l'ordre suggestif que propose la *récitation* montaignienne. En cela, l'origine *stricto sensu*, qui renvoie à l'autorité des Anciens, est un leurre. Voué à l'injure du temps, le modèle se transforme en danger lorsqu'il inspire l'imitation servile et nourrit le fanatisme : « Mais si les inventeurs sont plus dommageables, les imitateurs sont plus vicieux, de se jeter en des exemples, des quels ils ont senty et puny l'horreur et le mal » (Montaigne 1906 : 152). L'écriture devient alors actes de dérélition et de révélation. Le monde est une somme de singularités. Loin d'être une aberration ou un refus de s'insérer dans le tissu social, la singularité est le moteur de la société.

Toutefois, s'il est vrai que Montaigne fait voir « [...] un individu singulier, comme l'est chacun, porteur du capital entier de l'humanité » (Nakam 2006 : 139),

la philosophie de la singularité n'est pas pour autant celle du sujet, sinon il y manquerait cette part du mien propre à l'écriture et à l'humanisme montaigniens :

« J'ay naturellement un stile comique et privé, mais c'est d'une forme mienne [...] comme en toutes façons est mon langage : trop serré, désordonné, coupé, particulier [...]. Je n'ay ny la faculté ny le goust de ces longues offres d'affection et de service » (Montaigne 1906 : 327-328).

Manifestant toujours d'autres ouvertures, pièce d'une œuvre maniériste, elle-même production d'un projet littéraire difficile à réaliser, l'essai, par son inachèvement, reste toujours ouvert, dans l'attente d'être complété par la lecture croisée, à l'intérieur de l'œuvre, et par la reconstitution de sa signification au moyen de la re-lecture méthodique.

Dès lors, l'écriture des *Essais*, cette « espineuse entreprise », qui suit d'une allure si vagabonde celle de l'esprit et pénètre les profondeurs opaques de ses replis, ne cherche pas à pérenniser une « doctrine », car il s'agit d'une « étude », non la leçon d'autrui. Montaigne (1906) n'use que du *sien*. S'il arrive qu'il y rencontre autrui, c'est uniquement par accident, car « [...] écrire serait comme une folie qui meurt en lui, à son corps défendant » (59). Puisqu'elle veut révéler au monde une subjectivité éthique, l'écriture n'a pas à s'encombrer d'une éthique de la subjectivité en ce sens qu'elle établit une relation bijective entre l'essence et la substance, entre l'universel et le singulier.

De plus, cette opération suppose la disponibilité primesautière du « je » narrateur, inscrite dans le projet autobiographique : « C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée » (« Au lecteur »). Le dépouillement se fait ici par naïve confession et provocation :

« Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et estrangière ; moi le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien ou poète ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moy, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi » (Montaigne 1906 : 21).

Se défaire de ses atours entre dans un protocole énonciatif dont le renouvellement relève, au fil de la lecture des *Essais*, de stratégies argumentative et polémique, par le truchement du *theatrum mundi*. Cette forme de communication littéraire intègre très précisément un lecteur-narrateur, signe évident de la modernité des *Essais*. Dans cette perspective, se dépouiller, ce n'est pas dédaigner la vie, car « [...] l'opinion qui dédaigne notre vie est ridicule » (Montaigne 1906 : 28) puisque la vie, c'est notre être, c'est notre tout.

Par ailleurs, la peinture du moi répond à l'injonction socratique de se connaître : « Fay ton faict et te cognoy » (Montaigne 1906 : 16). Partant du fait que le mal moral n'est qu'un déficit de connaissance, l'avertissement fait à chacun de se connaître revêt un caractère sacré puisque « [...] ce Dieu de science et de

lumière, note l'essayiste, le fit planter au fronton de son temple, comme comprenant tout ce qu'il avait à nous conseiller » (Montaigne, 1906 : 374). Curieusement, après avoir accablé Montaigne de reproches, Pascal (1960) finit par faire l'éloge du précepte delphique : « Il faut se connaître soi-même ; quand cela ne servirait pas à trouver le vrai, cela au moins sert à régler sa vie, et il n'y a rien de plus juste » (80). N'est-ce pas un singulier témoignage d'imperfection, se demande l'essayiste, « [...] de ne pouvoir asseoir notre plaisir en aucune chose, et que, par désir et par imagination, il soit hors de notre puissance de choisir ce qu'il nous faut » (Montaigne 1906 : 398) ?

Dans la philosophie montaignienne, se connaître est une problématique qui relève de la *philautie*. Ainsi, la seule chose qui soit en mesure d'interrompre « [...] le malaise du vertige au sens physiologique » est de prendre un « point fixe » sur lequel l'œil puisse se (re)poser (Desan 2008 : 68-69). Après avoir répondu à l'appel de la patrie, Montaigne fixe son regard sur le seul point d'appui qui vaille, celui du soin d'une « vie rangée et paisible » dans l'attente de la mort. S'y ajoute qu'à la lecture des *Essais*, la fragmentation sacrificatoire du moi superficiel permet d'appréhender l'individu dans ce qu'il a de plus essentiel, c'est-à-dire cette part d'universalité qui dort en lui et par laquelle il reste poreux à tous les souffles du monde grâce à l'écriture. De ce fait, la langue n'a qu'une bien légère part dans la déformation de la pensée par l'orgueil. Toutefois, cette texture individuelle telle que la conçoit Montaigne est-elle en déphasage avec la foi ? Le projet de se maîtriser par le biais de l'écriture fragmentaire est-il un acte de désengagement ?

### 3. Subjectivité et réformation

Arrivé à Rome au mois de novembre 1580, Montaigne se voit retirer l'exemplaire des *Essais*<sup>2</sup> qu'il avait emporté avec lui. Le Bordelais eut même un entretien avec le pape Grégoire XIII qui le qualifiera de « Socrate della Francia », dans un bref élogieux, comme l'a montré Dotoli (2006), qui défend la thèse selon laquelle la réception de l'œuvre est à l'origine de sa condamnation tardive. Pourtant, les *Essais* connaîtront des fortunes diverses. Tolérés, ils sont mis ensuite à l'Index tardivement par la Sacrée Congrégation du Saint-Office en 1676<sup>3</sup>. Toutefois, même si Montaigne s'est efforcé durant toute sa vie de se conformer aux exigences des autorités ecclésiastiques, il n'a pas pu échapper à l'accusation d'impiété, parce qu'il laisserait croire dans les *Essais* que l'homme se suffit à lui-même et qu'il n'a nul besoin de Dieu pour accomplir pleinement sa destinée. Or, le moraliste serait tout le contraire d'un incroyant au regard de certains passages des *Essais* : « Dieu, qui est en soy toute plénitude et le comble de toute perfection, il ne peut s'augmenter et accroistre au-dedans; mais son nom se peut augmenter et accroistre par la bénédiction & louange que nous donnons à ses ouvrages extérieurs » (Montaigne 1906 : 389). En outre, Sclafert (1951) accrédi-

---

<sup>2</sup> D'après Giocone (2015), cet exemplaire serait rendu à son légitime propriétaire le soir du 20 mars 1581, au Vatican, environ quatre mois après sa saisie (2-21).

<sup>3</sup> Le texte de la « Censure des *Essais* » est découvert en 1996 par Peter Godman dans les archives du Vatican.

la thèse d'un Montaigne profondément conscient « [...] de ne pas se suffire puisque Dieu lui est nécessaire » (18).

Dans cette perspective, l'apologétique montaignienne est en porte-à-faux avec les reproches de Pascal qui, définissant la vanité comme misère de l'homme sans Dieu, pointe du doigt celle qui sourd en Montaigne. Cependant, c'est au nom de la foi seule que le Bordelais met en garde aussi le chrétien contre la tentation « [...] d'accommoder encore au service de [sa] foy les utiles naturels et humains que Dieu [lui] a donnez » (Montaigne 1906 : 441). Il faut souligner aussi que ses idées religieuses et philosophiques reposent sur un autre élément essentiel qui est le rejet de tout facteur *nouveau* d'instabilité et d'intolérance : « Je suis desgousté de la nouvelleté, quelque visage qu'elle porte [...], car j'en ay veu des effets tres-dommageables » (152).

De ce fait, à considérer cette forme de justice qui régit la France du XVI<sup>e</sup> siècle, « [...] c'est un vray tesmoignage de l'humaine imbécillité, tant il y a de contradictions et d'erreurs » (Montaigne 1906 : 367). L'humaniste ne s'est pas contenté de dénoncer de telles défaillances dans les *Essais*. En effet, il a mis en garde ses collègues du Parlement (1565) contre « le désordre dans la justice » (Lazard 1992 : 100). On voit en fait que le recours à la loi et aux sanctions qu'elle prévoit est souvent très problématique. De ce fait, la seule justice qui vaille aux yeux de Montaigne est celle de Dieu. L'autorité divine est son seul « cathedrant » (Montaigne 1906 : 23).

Dans le même sillage, il est essentiel d'insister sur un autre point de la conscience religieuse de l'ami de La Boétie qui, à la place de la Réforme, prône une réformation, c'est-à-dire un changement intérieur qui ne touche pas à la doctrine orthodoxe, avec la foi en Dieu et l'humilité comme seuls repères. Il appuie cette quête intérieure sur le principe selon lequel la Gloire et l'Honneur appartiennent au Seigneur seul. Aussi, il n'est rien de si déraisonnable que de nous mettre en quête du Créateur pour nous-mêmes, car, « [...] notre essence étant imparfaite et ayant continuellement besoin d'amélioration, c'est à la glorification du Seigneur que nous devons travailler » (Montaigne 1906 : 389).

En conséquence, dans le domaine de l'éthique et du religieux, la vraie foi ne mêle pas l'opinion à la parole divine. Elle n'articule pas non plus la conscience de soi à la foi en Dieu. Donner son point de vue sur la pratique religieuse de son époque, c'est avant toute chose fustiger la diversité des opinions nuisibles à la cohésion de la communauté chrétienne. Dans ce cas, la clarté et la justesse du jugement sont des atouts indéniables qu'un écrivain et un chrétien sourcilieux comme Montaigne met au service de la « réformation » spirituelle :

« Ny que l'homme se monte au dessus de soy et de l'humanité ; car il ne peut voir que de ses yeux, ny saisir que de ses prises. Il s'esleva si Dieu lui preste extraordinairement la main ; il s'esleva, abandonnant et renonçant à ses propres moyens, et se laissant hausser et soubsever par les moyens purement celestes » (Montaigne 1906 : 604).

Par le « mécanisme de l'appropriation » dont parle Rigolot (1984 : 223), qui s'établit au moyen de la distanciation, la lecture des *Essais* fera oublier la crédibilité du faux dévot et la vanité du verbe creux au bénéfice de celle du Texte authentique, car l'écriture montre la subversion du Sacré par le jeu social. Écrire, c'est donc rétablir l'ordre sacré et instinctuel de la marche du monde. Par conséquent, l'altérité que crée cette lecture par accommodation est une marque importante de l'intersubjectivité. Par sa foi et son humanisme, Montaigne n'est point concentré en lui-même, mais il se jette vers le dehors. L'écriture lui donne l'opportunité de sortir de son refuge pour dialoguer, au-delà des barrières physiques, sociales et idéologiques, avec l'autre.

Ainsi, c'est vers cette perspective qu'il faut orienter la « justice en soi » chère à l'essayiste, « [...] naturelle et universelle, autrement réglée et plus noblement que n'est cette autre justice spéciale, nationale, contrainte au besoin de nos polices » (Montaigne 1906 : 9). En d'autres termes, la conception qu'il a de la charité chrétienne, qui relève de l'ordre de la foi et de la *mediocritas* est une saisie globale et spontanée des choses qui rend l'homme à la Création et l'incite à la « franchise », « simplese » et « nayfveté en [ses] mœurs », mais aussi à l'art et à la finesse, « [qui lui] font plus d'honneur qu'ils [lui en] ostent » (8-9).

De la sorte, si, comme l'affirme Friedrich (1967), « [...] l'homme, en tant que personne singulière, gagne la puissance et la dignité impériales en se dominant en même temps que le destin » (73), c'est qu'il a su aussi guider son esprit vers la réformation par une vie dédiée au juste milieu, qui noie la subjectivité dans l'imaginaire collectif tout en élevant l'entendement à la dignité d'une conscience éclairée par la foi et éclairante pour l'humanité. Une fois immunisé contre le venin du dogmatisme, l'humaniste repense les relations humaines en termes d'humilité, de bon sens et de dialogue.

## Conclusion

L'analyse de l'intersubjectivité dans les *Essais* de Montaigne, en s'appuyant sur l'inquiétude suscitée par les bouleversements d'ordre social et idéologique durant le XVI<sup>e</sup> siècle, a permis de mettre en évidence le rapport étroit entre ces dérèglements et des formes esthétiques calquées sur l'inconstance qui caractérise cette époque. La mise en procès de la folie humaine est en réalité une étape dans la quête spirituelle montaignienne dont la représentation mobilise la satire et l'auto-ironie pour guider l'entendement vers une tranquillité d'âme (ataraxie), non suspensive, mais faite de dépouillement et de *mediocritas*. Au-delà de cette « sagesse-harmonie avec la nature », le « vivre à propos » et le « vivre en soi » (Demers 1973 : 305) de Montaigne débouchent sur une forme d'altérité qui valorise la subjectivité achevée comme étant le foyer de l'intersubjectivité.

De ce point de vue, la méditation et la communication littéraire contribuent à la sérénité de l'âme et au bonheur, car « [...] est heureux celui qui a réglé à si juste mesure son besoin » (Montaigne 1906 : 66). Par conséquent, l'une des marques de l'intersubjectivité dans l'écriture montaignienne est le projet didactique, qui vise à

réformer nos mœurs en donnant ordre et tranquillité à notre conduite pour éviter les conséquences désastreuses de la violence sociale et idéologique.

C'est pour cette raison que, « [...] prenant le contrepied des manœuvres de la mémoire manipulée par le biais de l'idéologie et des autres ruses du pouvoir, et cherchant à éviter le retour du refoulé par une culture du ressentiment et de la soif de vengeance » (Ricoeur 2002 : 28-30), le travail de la mémoire effectué par Montaigne participe, en fait, à éviter l'oubli par la réhabilitation de l'être dans sa dimension humaine, voire universelle. L'acte d'écriture devient ainsi un acte de relecture en ce sens qu'il est un cadre de réflexion sur l'histoire et de dialogue avec ses acteurs. Le procès du jugement et des mœurs transforme la mémoire tragique en drame de l'éveillé, en une conscience en état d'alerte permanent qui cherche à mobiliser toute l'attention des contemporains. De ce fait, l'intersubjectivité, au sens littéraire, est une actualité et une réponse subjective à cette actualité avant d'être une *mémoire*. Toute l'esthétique des *Essais* répond de cette trilogie.

## Bibliographie

- Carraud, Vincent (1992), *Pascal et la philosophie*, Paris : P.U.F.
- Demers, Jeanne (1973), « La "sagesse" de Montaigne : une poétique », in *Études françaises* 9 (4) : 303–321.
- Demers, Jeanne (1993), « La poétique selon Montaigne », in *Études françaises*, vol. 29 (2) : 27-44.
- Desan, Philippe (2008), *Montaigne. Les formes du monde et de l'esprit*, Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne.
- Dotoli, Giovanni (2006), *Montaigne et les libertins*, Paris : Champion.
- Friedrich, Hugo (1968), *Montaigne*, Paris : Gallimard, pour la traduction française (A. Francke Verlag AG, 1949, 1967 pour l'édition revue et augmentée).
- Giocanti, Sylvia (2011), « Hériter de Montaigne à l'âge classique : les exemples de Descartes, Pascal et La Mothe Le Vayer », in *Littératures classiques*, vol. 2 (75) : 27-50.
- Laveaux, Jean-Charles (1828), *Nouveau dictionnaire de la langue française*, tome II, 2<sup>e</sup> éd., Paris : Deterville.
- Lazard, Madeleine (1992), *Michel de Montaigne*, Paris : Fayard.
- Montaigne (1906), *Les Essais de Michel de Montaigne*, Fortunat Strowki (éd.), Bordeaux : Imprimerie nouvelle F. Pech & C<sup>ie</sup> (édition originale publiée en 1588).
- Mathieu-Castellani, Gisèle (2000), *Montaigne ou la vérité du mensonge*, Genève : Droz.
- Nakam, Géralde (2006), « La "maniera" de Montaigne : quelques traits, et leur sens », in *Études Épistémè* 9 : 131-141.
- Paré, François (1984), « Descartes et Montaigne, autobiographes », in *Études littéraires* vol. 17 (2) : 381-394.
- Pascal, Blaise (1960), *Pensées*, Paris : Robert Laffont (1<sup>ère</sup> édition 1669).

- Ricœur, Paul (2002), « Esquisse d'un parcours de l'oubli », in Thomas Ferenczi & Christian Boltanski (éds.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli* (13<sup>e</sup> forum Le Monde, Le Mans 26-28 octobre 2001), Bruxelles : Éditions Complexe, 21-32.
- Rigolot, François (1968), *Montaigne* (3<sup>e</sup> éd. rev. et aug.), Paris : Gallimard.
- Rigolot, François (1984), « La loi de l'essai et la Loi du Père : Socrate, Érasme, Luther et Montaigne », in C. Blum & F. Moureau (éds.), *Études montaignistes en hommage à Pierre Michel*, Genève-Paris : Slatkine, 223-31.
- Rigolot, François (1988), *Les métamorphoses de Montaigne*, Paris : P.U.F.
- Rodamar, Danièle (1991), « La rhétorique de Montaigne », in *Études françaises* vol. 27 (2) : 25-33.
- Sclafert, Clément (1951), *L'âme religieuse de Montaigne*, Paris : Nouvelles Editions Latines.
- Starobinski, Jean (1982), *Montaigne en mouvement*, Paris : Éditions Gallimard.

# ADJECTIF ÉPITHÈTE ET SUBJECTIVITÉ : APPROCHE SÉMANTICO-SYNTAXIQUE

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

« Ce n'est pas la place qui honore ou dégrade l'adjectif, mais la façon dont il la remplit. » (Marc Wilmet, 1994)

## Résumé

Dans cet article, on se propose d'analyser la relation entre la subjectivité et les emplois énonciatifs des adjectifs qualificatifs. Dans un premier temps, on examine la relation entre la subjectivité et la place de l'adjectif épithète dans le syntagme nominal, avec un accent particulier sur son antéposition comme facteur favorisant l'expression de la subjectivité. Dans un deuxième temps, on applique les paramètres de la subjectivité aux adjectifs subjectifs identifiés par le logiciel *Tropes* dans le roman *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq.

## Abstract

### QUALIFYING ADJECTIVES AS MARKS OF SUBJECTIVITY. A SEMANTIC-SYNTACTIC APPROACH

The paper aims at analyzing the relationship between subjectivity and the enunciative context of qualifying adjectives in noun phrases. Within the first section we carried out an inventory of the syntactic and semantic criteria to establish the subjectivity of the qualifying adjective as related to the place it occupies in the noun phrase, focusing on its predetermining position as a mark of subjectivity. In the second section of the paper we applied the subjectivity parameters of the qualifying adjectives, as identified by means of the *Tropes* software, to Michel Houellebecq's novel *La carte et le territoire*, in an attempt to define a semantic and syntactic identification model of the marks of subjectivity.

**Mots-clés :** *subjectivité, adjectif épithète, antéposition, figement, emplois énonciatifs*  
**Key words :** *subjectivity, attributive adjective, predetermination, fixity, enunciative context*

## 1. Introduction

Malgré son statut controversé, qui le situe soit entre le nom et le verbe (Goes 1999, Noailly 1999), soit en dehors de ces deux classes (Picabia 1978, Siegel 1980 *apud* Goes 1999), l'adjectif épithète comporte une particularité qui l'individualise facilement par rapport aux autres classes morphologiques: il s'agit de sa position anté- et postnominale (Goes 2017 : 46, Söres 2004 : 87),

caractéristique que la langue française partage avec les autres langues romanes, quelques langues celtiques et des langues créoles à base française. Mais cette mobilité de l'adjectif s'est avérée être un problème épineux pour les linguistes qui se sont efforcés d'expliquer la place de l'adjectif par des critères relevant de plusieurs niveaux d'analyse : syntaxique, sémantique, prosodique, stylistique, pragmatique, énonciatif, etc.

Dans cet article, nous nous proposons d'examiner la relation entre la subjectivité et les valeurs sémantiques exprimées par les adjectifs épithètes en fonction de leurs emplois énonciatifs. Pour y arriver, nous avons envisagé cette analyse en deux temps : dans un premier temps, nous examinons la relation entre la subjectivité et la place de l'adjectif épithète dans le syntagme nominal, avec un accent particulier sur son antéposition comme facteur favorisant l'expression de la subjectivité ; dans un deuxième temps, nous appliquerons les paramètres de la subjectivité aux adjectifs subjectifs identifiés par le logiciel *Tropes* dans le roman *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq.

Dès le début, nous tenons à préciser que notre analyse ne se propose pas une approche exhaustive des critères visant à établir la place de l'adjectif épithète ; au contraire, elle se focalisera sur les valeurs sémantiques de la catégorie adjectivale définie par Maingueneau (2007 » 153) comme « [...] un lieu d'inscription privilégié de la subjectivité ». Notre hypothèse de départ est que, même si la place de l'adjectif épithète est bien normée par les grammaires, cet aspect échappe parfois aux critères normatifs pour devenir un moyen d'expression de l'attitude subjective du sujet énonciateur. En plus, nous voulons relier la subjectivité à l'antéposition de l'adjectif considérée par De Vogüé comme un endroit où « le poétique a trouvé, au sein de la syntaxe, un lieu où se nicher » (2009 : 10-11).

## **2. De la subjectivité dans la classe de l'adjectif**

Pour parler de la subjectivité dans le langage, nous partons des fonctions de la langue, telles qu'elles ont été identifiées par Roman Jakobson (1963) et de deux linguistes qui lui ont accordé une place importante dans leurs théories linguistiques : Émile Benveniste (1966) et Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980).

Reprenant le modèle langagier du psychologue et théoricien allemand Karl Bühler qui comportait trois fonctions (*émotive* ou *expressive*, *conative* et *référentielle*), Roman Jakobson l'élargit par l'inclusion de trois autres fonctions : *poétique*, *phatique*, *métalinguistique*. Il définit la fonction *expressive* ou *émotive* du langage dans les termes suivants :

« La fonction dite 'expressive' ou émotive, centrée sur le destinataire, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte [...]. » (Jakobson 1963 : 214)

Chez Jakobson, l'expressivité ou l'émotivité repose sur la transmission du message par le destinataire à travers une émotion ou une attitude « vraie » ou

« feinte ». Il s'agit donc de l'expression de la subjectivité à travers des indices linguistiques plus ou moins explicites.

Une autre idée que nous empruntons à Jakobson est celle concernant l'accumulation ou la superposition des fonctions pour un même message, ce qui rend d'autant plus difficile la tâche du destinataire qui doit recourir à plusieurs stratégies pour décoder le sens du message transmis par le destinataire :

« La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante. Mais, même si la visée du référent, l'orientation vers le contexte, bref la fonction dite 'dénotative', 'cognitive', référentielle – est la tâche dominante de nombreux messages, la participation secondaire des autres fonctions à de tels messages doit être prise en considération par un linguiste attentif. » (Jakobson 1963 : 214)

Émile Benveniste est reconnu comme le théoricien qui a donné la définition la plus complexe de la subjectivité : « La subjectivité est la capacité du locuteur à se poser comme 'sujet' » (1966 : 333). Elle est associée à l'acte d'énonciation lui-même : « [...] c'est dans et par le langage que l'homme se constitue en sujet » (*ibid.*). En d'autres mots, il s'agit d'une conception linguistique de la subjectivité rendue par la notion de « rythme », définie comme une « forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant », ou encore comme une « manière particulière de fluer » (*ibid.*). Une autre idée qui s'en dégage est que les formes linguistiques de la subjectivité se manifestent pleinement dans les deux formes textuelles : le récit et le discours.

Avec son ouvrage intitulé *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage* (1980), Kerbrat-Orecchioni oriente l'analyse de la subjectivité vers le domaine discursif afin d'en identifier les marques énonciatives – les *subjectivèmes*, définis comme des « unités minimales par lesquelles le locuteur/scripteur laisse une trace de son énonciation dans son énoncé ». En ce qui concerne leurs formes linguistiques, ils « [...] peuvent être des substantifs, des adjectifs, des verbes, des adverbes, etc. liés à l'affectivité et à l'expression émotionnelle d'une personne » (1980 : 135).

On retrouve d'ailleurs chez Kerbrat-Orecchioni la première distinction adjectifs *objectifs* vs. *subjectifs* et une typologie des adjectifs subjectifs divisés en deux catégories principales : les adjectifs *affectifs* (« énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet : *poignant, drôle, pathétique* ») et les adjectifs *évaluatifs* de nature axiologique<sup>1</sup> (*grand, loin chaud*) et non-axiologiques (*bon, beau, bien*) (1980 : 84). Par conséquent, les évaluatifs *axiologiques* doivent « porter sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif », tandis que les évaluatifs *non-axiologiques* « [...] impliquent ainsi une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté

---

<sup>1</sup>Selon Kerbrat-Orecchioni (1999 : 86), axiologique est « [...] un jugement évaluatif d'appréciation ou de dépréciation porté sur ce dénoté par le sujet d'énonciation ».

par le substantif qu'ils déterminent, et dont l'utilisation se fonde à ce titre sur une double norme : (1) interne à l'objet support de la qualité et (2) spécifique du locuteur » (*ibid*). L'auteure invoque aussi le caractère graduable » comme trait distinctif des évaluatifs non-axiologiques, même si cette caractéristique est commune pour tous les adjectifs subjectifs.

Au-delà de cette typologie, l'auteure ressent elle-même la délimitation fragile entre ces deux classes d'adjectifs et propose une échelle d'évaluation entre l'objectivité et la subjectivité :

« La seule attitude légitime, c'est d'admettre que toute séquence se localise quelque part sur l'axe qui relie les deux pôles infiniment éloignés de l'objectivité et de la subjectivité ; la seule entreprise rentable, c'est d'essayer d'en identifier, différencier et graduer les divers modes de manifestation. » (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 157)

À l'opposition adjectifs *objectifs* vs. *subjectifs*, Maingueneau<sup>2</sup> superpose les emplois *classifiants* vs. non *classifiants* des adjectifs, reliant ainsi la classifiante et la non classifiante à la valeur subjective de l'adjectif épithète :

« On oppose les adjectifs objectifs ou classifiants (qui attribuent une propriété permettant de ranger le référent dans une classe stable, établie indépendamment de l'énonciateur de la phrase) et les subjectifs ou non classifiants (qui impliquent une réaction émotive ou un jugement de valeur de l'énonciateur). » (Maingueneau 2007 : 154)

Le critère sémantique sur lequel repose la définition des adjectifs non classifiants ou subjectifs est celui de l'implication émotive ou axiologique de l'énonciateur, auquel s'ajoute l'impossibilité du test syntaxique de la négation et de l'interrogation :

*Pierre est merveilleux.*  
\**Pierre n'est pas merveilleux.*  
\**Pierre est-il merveilleux ?*

S'interrogeant sur « une possible (et paradoxale) fonction pragmatique ou discriminante de l'adjectif *nice* appréciatif et sur ses conditions d'usage » dans des exemples tirés du *British National Corpus*, Desurmont<sup>3</sup> (2015) introduit la notion d'*adjectif appréciatif* défini comme : « Un adjectif appréciatif comme NICE décrit

---

<sup>2</sup>On retrouve les traits sémantico-syntaxiques des adjectifs classifiants chez Marengo (2011 : 121) : « l'adjectif classifiant constitue une nouvelle classe d'adjectifs jamais attribués, ils servent à former des ensembles, des types à partir de leur nom recteur » (Marengo 2011 : 121). Sa conclusion est que : « si l'adjectif se contente d'ajouter des traits au signifié du nom, c'est un classifiant » (2011 : 124).

<sup>3</sup>Partant des paramètres suivants : *intersectivité*, *scalarité*, *classifiante*, *prédicativité*, Desurmont (2015) propose la typologie suivante : (1) adjectif descriptif-intersectif, (2) adjectif participe et (3) adjectif appréciatif.

l'objet, mais au moyen d'un jugement de valeur qui ne correspond à aucune qualité spécifique : (46) *She's a (very) nice girl* ». L'auteur précise également les mécanismes de cette interprétation subjective :

« [...] une référence implicite à une occurrence-type, et 2) le co-texte (un autre constituant de la phrase, ou les autres adjectifs du SN) ; l'association de ces deux composantes venant soit conforter, soit infléchir la représentation prototypique. » (2015)

En fait, sur les deux facteurs de la subjectivité, le premier – « une référence implicite à une occurrence-type » – constitue un vrai casse-tête pour le lecteur qui doit recourir à la situation dans laquelle se trouve l'énonciateur pour interpréter cet adjectif appréciatif exprimant un jugement sur l'objet sans préciser aucune propriété particulière, tandis que le deuxième – le *co-texte* – représente, en fait, un indice énonciatif plus évident dans la représentation prototypique de l'ensemble *Adjectif + Nom*.

Pour résumer, on peut affirmer que les théories traitant de la subjectivité dans la catégorie adjectivale établissent une relation mutuelle entre la charge subjective de l'adjectif épithète (appelé *subjectif, non classifiant, appréciatif*) et son emploi contextuel par un sujet énonciateur.

### **3. L'adjectif épithète et la subjectivité : une relation controversée ?**

Comme la plupart des théories linguistiques attribuent à l'antéposition de l'adjectif épithète une valeur de subjectivité, nous nous proposons d'identifier, dans cette section, les classes d'adjectifs qui occupent cette position dans le groupe nominal et d'analyser la relation qui s'établit entre le critère syntaxique de l'antéposition des adjectifs épithètes et leur valeur sémantique d'expression d'un jugement subjectif sur les noms déterminés.

#### **3.1. Antéposition et subjectivité**

L'antéposition de l'adjectif épithète est un phénomène complexe, faisant suite à la conjugaison de plusieurs facteurs hétérogènes de nature sémantique, syntaxique, contextuelle ou énonciative.

##### **3.1.1. Les adjectifs antéposés : traits sémantiques et syntaxiques**

Dans la plupart des grammaires, on retrouve la thèse selon laquelle les adjectifs dont le sens se rapproche des adjectifs *élémentaires* ont tendance à être antéposés : « plus le sens d'un adjectif se réduit à ne contenir qu'une notion tout à fait générale de qualité, de quantité, de degré, d'identification ou de nombre, et plus cet adjectif tend vers l'antéposition » (Blinkenberg 1928 : 51- 52). Le même auteur explique ce phénomène « [...] par une sorte de réduction de sens : il s'opère une sorte de désémantisation de l'adjectif qui peut l'amener sur les confins d'autres classes de mots (adverbes, pronoms indéfinis ou démonstratifs), ou même [l'] y faire entrer nettement « » (*ibid.* p. 50). En plus, Blinkenberg est celui qui rapproche « l'automatisme absolu » de l'adjectif épithète de « la force désorganisatrice de l'émotivité pure » (1928 : 42) qui se manifeste par la

réduction du sens : « l'émotion est la première raison d'être de l'antéposition » (Blinkenberg 1928 : 53-54). On retrouve donc chez Blinkenberg la triade *automatisme-antéposition - subjectivité*.

Ces adjectifs élémentaires correspondent à ce que Bernard Pottier (1985 : 6) appelle adjectifs *primaires* qui expriment « [...] les propriétés fondamentales des êtres et des choses : *grand, petit, long, court, nouveau, vieux, bon, mauvais, noir, blanc, rouge, cru / vert / non mûr* ». Pottier mentionne également la relation qui s'établit entre la désémantisation et son antéposition : « [...] ces adjectifs s'emploient majoritairement en position antéposée alors que la *grande* majorité des adjectifs du français préfèrent nettement la postposition » (Pottier, 1985 : 7).

Selon ces deux théories sur les adjectifs élémentaires ou primaires, il est évident que les adjectifs antéposés réduisent leur valeur sémantique à l'expression d'une notion générale de qualité ou de quantité, allant jusqu'à leur désémantisation totale et leur identification avec les noms qu'ils déterminent. Pour appuyer cette idée, nous faisons aussi appel à l'interprétation systématique d'inspiration guillaumienne<sup>4</sup> formulée par G. Moignet (1981) qui fait de l'ensemble adjectif-substantif un « substantif de discours », « un entier de signification et un seul ». S'y ajoute également leur valeur subjective, car l'antéposition et la désémantisation favorisent l'expression des jugements de valeur positifs ou négatifs envers les référents qualifiés.

D'autre part, cette relation étroite adjectif – substantif a une incidence directe sur le statut syntaxique et sémantique des adjectifs antéposés qui sont comparés à des morphèmes : adverbes, pronoms indéfinis ou démonstratifs (cf. Blinkenberg 1928), articles, adjectifs pronominaux et numéraux (cf. Weinrich 1966), et même des quantifiants (Wilmet 1986). En plus, l'absence de sa focalisation sémantique (Nolke 1996 : 47) conduit à une perte de l'indépendance sémantique : « [...] l'adjectif antéposé, marqué du point de vue de l'énonciateur, est incident à un substantif au plus haut degré de sa compréhension » (Claudé 1981 : 11).

Cependant, les limites du critère syntaxique de l'antéposition ont été à maintes fois signalées par les linguistes. Nous ne citons, dans ce qui suit, que le cas des adjectifs primaires ante- et postposés et celui des adjectifs *intensifs*.

Afin d'individualiser la classe des adjectifs primaires ante- et postposés, Wilmet (1981 et 1986 : 133) et Claudé (1981 : 11) proposent la stratégie des paires minimales : *grand homme – homme grand, curieux homme – homme curieux*. Conformément à cette théorie, dans *un vieil ami*, *vieux* est incident à la notion d'*ami* hyperonyme (un *ami de longue date*), tandis que dans un *ami vieux, vieux*

---

<sup>4</sup>Partant de l'idée qu'« un nom est le résultat d'un mécanisme de substantivation qui n'est autre que l'assignation d'une forme (morphogénèse) à une idée (diagenèse) », Gustave Guillaume résume la distinction antéposition et postposition par deux termes clés : « la manière d'être la chose » vs « la manière d'être de la chose » : « l'adjectif postposé qualifie un substantif achevé, complet dans son idiogenèse comme dans sa morphogénèse et lui apporte un complément notionnel », tandis que « l'adjectif antéposé qualifie une opération de substantivation au cours de son déroulement et plus précisément dans sa phase première, qui est son idiogenèse. »

est incident à *ami* hyponyme. Sur la même ligne, Delbecque (1990 : 371) propose de distinguer les adjectifs antéposés ou postposés par la stratégie des paraphrases : *grand politicien = grand en tant que politicien* (incidence à l'hyponyme d'*humain* > *homme* > *politicien*) vs. *politicien grand = grand en tant que 'humain'* (incidence à l'hyperonyme de *politicien*, c'est-à-dire *humain* ou *homme*). Comme on peut le constater, il y a un recoupement de la relation d'inclusion : l'opposition entre l'hyperonyme (*notion*) et l'hyponyme (*exemplaire*) de Wilmet et Claudé se superpose à l'opposition de Delbecque entre *homme* vs. *espèce*.

Une autre catégorie d'adjectifs qu'il faut prendre en considération est celle des adjectifs *intensifs* (Romero 2004) : « Il s'agit des adjectifs au moyen desquels on peut intensifier un nom : *énorme (envie), (chaleur) terrible, (mystère) insondable, (beauté) inénarrable, (froid) glacial* ». Les adjectifs intensifs sont eux aussi sujets au phénomène de désémantisation. Ils sont la plupart du temps paraphrasables par *grand* : « Leur rôle est de situer l'occurrence en haut de l'échelle qui définit le nom. L'intensivité n'exprime pas forcément une gradation positive » (Venant, 2007 : 99).

### 3.1.2. Vers le figement des adjectifs antéposés

Les linguistes ont ensuite établi une relation entre l'antéposition de l'adjectif épithète et le figement de la construction *Adjectif + N*. Pour illustrer cette théorie, nous citons De Vogüé (2009 : 2), qui considère que l'antéposition de l'adjectif opère une modification sur la valeur qualitative du nom, le syntagme *Adjectif + N* faisant partie de l'une des classes suivantes :

- 1) prototypes, opérant un découpage du monde en *grandes* catégories aussi peu subjectives que possible : une *petite fille*.
- 2) constructions clichées et stéréotypées de type collocatif (*un saint homme, de vertes campagnes, un dangereux terroriste, une belle robe*).
- 3) épithètes de nature (*dangereux terroriste*).

Pour aborder la problématique des adjectifs antéposés se rapprochant des prototypes (Kleiber 1990, Goes 1999) et du figement (Gross 1996), nous citons Goes (2014) qui parle de « pseudo-figement » et qui range les syntagmes *adjectif + nom / nom + adjectif* dans la classe des collocations :

« Du point de vue du figement, la structure syntaxique *nom + adj. (antéposé ou postposé)* couvre un continuum allant de séquences libres à des combinaisons statistiquement significatives (collocations), puis à des combinaisons ayant différents degrés de figement (noms composés). » (Goes 2014 : 220)

En ce qui concerne les épithètes de nature, leur prédisposition pour la subjectivité a été mise en évidence par Togeby qui les a incluses dans la triade des adjectifs antéposés (*épithète de nature, trait inhérent, emploi élémentaire*), ce qui explique d'ailleurs leur évolution vers le figement et vers leur caractère prototypique :

« Quant au caractère subjectif de l'antéposition, on peut, dans une certaine mesure, dire que cela correspond à ce que nous considérons comme épithète de nature, vu que subjectif peut bien être conçu comme ce qui est inhérent ; et, dans une mesure

plus large encore, subjectif correspond à ce que nous considérons comme emploi élémentaire. » (Togeby 1985 : 194)

Restant dans la même classe, Delente (2006) parle de la relation analytique qui s'établit entre l'épithète de nature (EN) et le nom : « (1) le caractère partagé et notoire de la relation, (2) le caractère général et stable de cette relation, (3) le retrait de l'énonciateur, (4) le fait que la structure 'Dét + EN + N' est soustraite à toute détermination temporelle (2006 : 145). Delente distingue aussi *l'évocation* déclenchée par l'EN par rapport à la *description* réalisée par l'adjectif postposé et relie la relation analytique au *caractère de figement* de cette construction : (1) le figement confère à la séquence une structure analogue à celle de la représentation évoquée ; (2) le figement transpose au niveau d'un fragment discursif les propriétés formelles (et notamment phonologiques) du mot simple ; (3) le degré de figement véhicule une information d'ordre procédural qui conduit le récepteur à adopter une stratégie évocatrice, provoquant ainsi une représentation générale et prototypique (ou présentée comme telle) du sujet (Delente 2006 ; 155-156).

### 3.1.3. Antéposition et extension

La principale interrogation de ce sous-chapitre est celle concernant la relation entre l'antéposition des adjectifs et leur extension afin de vérifier dans quelles conditions sémantico-syntaxiques les adjectifs antéposés sont *implicitement* des adjectifs subjectifs.

Une première réponse vient de la relation établie entre les adjectifs antéposés et la notion d'*extension* de Larsson (1994 : 198), qui s'interroge sur l'existence d'une extension de l'adjectif épithète et, plus particulièrement, des adjectifs d'ordre évaluatif et appréciatif :

« Dans le sens courant, donc, l'extension d'un mot signifie que le mot, de manière générale, peut avoir plusieurs sens (polysémie) et/ou qu'il peut désigner plusieurs choses (activités, propriétés, etc.). Dans cet emploi, on peut noter que le terme d'extension n'a pas de véritable antonyme. On parlera simplement d'une extension plus ou moins *grande*. »

Chez Larsson, cette dépendance sémantico-syntaxique des adjectifs antéposés est mise en relation avec l'expression de la subjectivité :

« La plupart des auteurs sont d'avis que les adjectifs évaluatifs (appréciatifs, normatifs, etc.) sont préférentiellement dépendants du nom. Ils sont "syncategoremiques" dans le sens où l'on ne peut pas décider de leur référence sans faire appel au sens du nom qu'ils qualifient. » (Larsson 1994 : 204)

Larsson veut aussi vérifier l'hypothèse selon laquelle l'extension de l'adjectif a une influence sur sa place dans le groupe nominal et sa conclusion est claire : « Plus l'extension d'une épithète est *grande*, plus sa probabilité d'antéposition sera forte » (Larsson 1994 : 207).

Mais, après avoir insisté sur le fait que l'antéposition représente un facteur important dans l'expression de la subjectivité de l'adjectif, Larsson (1994) souligne que la valeur subjective de certains adjectifs relève de la nature sémantique des adjectifs et non pas de sa place dans le syntagme nominal et donne comme exemple les deux cas suivants :

1. « Un certain nombre parmi les adjectifs de valorisation positive (*exotique, moderne, populaire, géant, naturel, personnel*) sont presque toujours postposés, quel que soit le contexte syntaxique. » (Larsson 1994 : 228)
2. « Il y a des adjectifs qui ont le même sens positif (évaluatif, subjectif, appréciatif) aussi bien à la postposition qu'à l'antéposition (*extraordinaire, exceptionnel, splendide*) » (Larsson 1994 : 230)

Il est donc évident que les adjectifs subjectifs apparaissent en antéposition ou postposition, leur valeur subjective n'étant pas réduite à l'antéposition et laissant par la suite la voie ouverte aux interprétations pragmatiques et contextuelles.

Sur le modèle de Wilmet et de Forsgren, Goes (1999) considère que l'antéposition est le signe ou peut-être même la cause de sa désémantisation, la source d'une « extension » lexicale plus large<sup>5</sup> :

« La notion d'extension permet d'établir un lien entre fréquence et antéposition : les adjectifs les plus fréquents ont tendance à s'antéposer, parce qu'ils peuvent virtuellement désigner énormément de qualités et qualifient beaucoup de substantifs ; ils portent peu d'information et par conséquent, leur extension est très grande. » (Goes 1999 : 105)

La valeur « expressive » de l'antéposition est également prise en compte par de Vogüé (2009 : 2) qui appuie son affirmation sur la fréquence des adjectifs appréciatifs en antéposition (voir les expressions du type *une merveilleuse amie*) :

« Cela suffit à placer l'antéposition dans le registre de ce que Jakobson a pu décrire comme étant la fonction poétique du langage. Ont selon Jakobson une fonction poétique les messages qui au lieu d'être centrés sur un autre paramètre de la situation énonciative (locuteur, interlocuteur, référent, etc.) se trouvent centrés sur eux-mêmes. On peut traduire cette caractérisation en disant que les énoncés ont une fonction poétique quand ils renvoient non plus seulement à quelque extérieur mais à ce qu'ils construisent par eux-mêmes, dans une coïncidence stricte entre ce qu'ils sont et ce qu'ils disent. » (De Vogüé, 2009 : 9-10)

Dans le même sens, les études récentes sur la place de l'adjectif épithète considèrent la diversité lexicale des noms construits avec un adjectif antéposé

---

<sup>5</sup>Selon Goes (2015 : 15), l'antéposition semble « plus liée à la lecture intensionnelle que la postposition » (même si sa théorie est tout de suite « troublée » par deux opérations : 1. La tendance à l'antéposition des adjectifs primaires et 2. La possibilité d'exprimer cette valeur en postposition (*joueur intelligent*)).

comme un argument en faveur de la désémantisation et de la lexicalisation de l'adjectif antéposé :

« [...] la diversité lexicale des substantifs après un adjectif antéposé s'avère moindre en termes de distribution *régulière* que devant un adjectif postposé : d'un côté, les supports substantivaux les plus fréquents occupent une place encore plus prépondérante et atteignent des niveaux de fréquence bien plus élevés parmi les occurrences antéposées, alors que les supports substantivaux les plus fréquents dans les occurrences postposées sont lexicalement plus variés aux seuils des 10 % et des 25 % de toutes les occurrences. » (Henkel 2016 : 5)

Comme stratégie de distinction collocation – adjectif proprement-dit, Henkel (2016) propose une analyse quantitative des adjectifs :

« Il en reste que, à notre sens, seul un examen quantitatif au cas par cas des adjectifs et substantifs les plus fréquents permettra d'élucider avec certitude ce qui appartient à la lexicalisation (collocation) et ce qui relève réellement de l'interface sémantique-syntaxe. » (Henkel 2016 : 14)

### **3.2. Vers une approche « modulaire et hiérarchisée du déplacement (vers l'antéposition ou la postposition) de l'adjectif » (Goes 2017)**

Parmi les dernières théories sur la place de l'adjectif épithète, nous voulons insister sur celles qui postulent que le substantif commande la place de l'adjectif (Henkel 2016, Goes 2017). Le premier considère que la *prédisposition du substantif lui-même* est un facteur susceptible d'influer sur la position de l'épithète :

« Les substantifs désignant des êtres humains de manière globale "*homme*", "*femme*", "*enfant*", "*fille*", ainsi que des entités temporelles : "*temps*", "*jour*", "*heure*", "*fois*", "*an*" semblent être en affinité avec l'antéposition, tandis que les substantifs désignant des parties du corps et des extensions immatérielles de l'être humain : "*oeil*", "*voix*" ainsi que certaines notions abstraites, qu'on peut sans doute considérer aussi comme des extensions de l'être humain ou animé : "*idée*", "*vie*" favorisent la postposition. S'y ajoute une résistance des noms relationnels "*père*", "*mère*" à la qualification adnominale globalement. Dès lors, la position des épithètes en français semble bien être influencée aussi par une logique sémantique inhérente aux supports substantivaux eux-mêmes. » (Henkel 2016 : 13-14)

Considérant que « la place de l'adjectif ne devient en d'autres termes qu'un paramètre du calcul interprétatif qui se fait également – voire principalement – en fonction du substantif qualifié », Goes établit quatre sous-classes de substantifs :

1. Des substantifs par rapport auxquels il ne peut que s'antéposer ;
2. Des substantifs par rapport auxquels l'alternance AS - SA entraîne une variation de sens ;
3. Des substantifs par rapport auxquels l'alternance AS - SA n'entraîne pas de changement de sens (perceptible) ;

4. Des substantifs par rapport auxquels il ne peut que se postposer. (2017 : 54-55)

Mais la *grande* nouveauté de Goes est sa théorie sur « [...] l'analyse modulaire et hiérarchisée du *déplacement* (vers l'antéposition ou la postposition) de l'adjectif<sup>6</sup> » dont les paramètres seraient les suivants :

- 1) La variation contextuelle des adjectifs qui permet « la généralisation de la place prépondérante »<sup>7</sup> ;
- 2) La cohésion textuelle par l'emploi de l'anaphore adjectivale : *un accident terrible a eu lieu, ce terrible accident [...]*<sup>8</sup> ;
- 3) Les facteurs sémantico-syntaxiques régissant le déplacement de l'adjectif : l'accumulation d'adjectifs (un *homme grand et maigre*) ou la valeur intensionnelle de l'adjectif au détriment de la valeur prédicative (un *agréable voyage* = « un voyage agréable par sa nature » vs *un voyage agréable* = « un voyage qui n'est pas désagréable »).

Devant les limites de cette approche modulaire et hiérarchisée, Goes focalise son attention sur le substantif qualifié au détriment de l'adjectif qui semble respecter les facteurs de nature interne, mais aussi externe dans la place qu'il occupe par rapport au substantif déterminé<sup>9</sup> :

« En d'autres termes, la détermination de la place préférentielle de l'adjectif ne devrait peut-être pas se faire en fonction de chiffres de fréquence absolus, mais en fonction du nombre de substantifs différents qu'il peut qualifier à une position donnée. » (Goes, 2017 : 62-63)

En fin de compte, Goes recommande une recherche contextuelle sur *grand* corpus pour créer un « schéma modulable et hiérarchisé du déplacement de l'adjectif, et non pas de la place de l'adjectif » (Goes 2017 : 63). En d'autres mots, la question reste encore ouverte et elle ne peut pas être tranchée en théorie, comme dans l'analyse des *grands* corpus pour confirmer ou infirmer les taxonomies incluses dans les manuels ou les ouvrages de spécialité.

---

<sup>6</sup> « Par modulaire et hiérarchisée, nous entendons que les opérations susmentionnées peuvent se renforcer, ou se bloquer mutuellement » (Goes 2017 : 62).

<sup>7</sup> Cela veut dire que l'adjectif postposé tend à l'antéposition en fonction du contexte qui peut définir son sens. À ce sujet, Goes emprunte un exemple à Maupassant où l'adjectif *grand* en antéposition peut acquérir le sens de *robuste* : « C'était un *grand homme maigre, noir, avec un œil luisant, le front en saillie, le sourcil en arc de cercle* ».

<sup>8</sup> Goes (2017 : 62) établit également les limites de cette transformation : avec *château, ancien* ne peut s'antéposer par *anaphore*, car le sens qui résulte du déplacement est variable : *\*? J'ai vu un château ancien, cet ancien château...* ; il permet le déplacement anaphorique « si et seulement si » il n'y a pas de variation de sens (*accident terrible* → *terrible accident*).

<sup>9</sup> L'exemple cité par Goes est : *ancien château* – *château ancien* situé parmi ceux qui comportent le sème [+humain] ou sont des artefacts fabriqués par l'homme.

## 4. Etude de corpus

*La carte et le territoire* est le roman de Michel Houellebecq qui nous a servi de corpus pour le recensement des adjectifs subjectifs, mais aussi pour l'interprétation de la valeur contextuelle des adjectifs analysés.

Avant d'entamer l'analyse de la valeur subjective des adjectifs en fonction de leur position anté- et postnominale dans ce roman, nous voulons commencer par rappeler le cas spécial des adjectifs qualificatifs dans les phrases exclamatives, où le sujet énonciateur peut mettre au premier plan ses sentiments, ses réactions et ses émotions à l'égard des notions exprimées. C'est pourquoi, la valeur subjective des adjectifs en apostrophe est incontestable :

- (1) « Elle le regarda avec indignation. "C'est *énorme*, cet article : " » (p. 110)
- (2) « Qu'un cuisinier transsexuel puisse décrocher trois étoiles au Michelin, ça, c'était vraiment un signal *fort* ! » (p. 113)
- (3) « "J'ai amené une bouteille de vin. Une *bonne* bouteille !...", s'exclama Jed avec un enthousiasme un peu faux, à peu près comme on propose des caramels aux enfants, tout en la sortant de son sac de voyage." (p. 224)

### 4.1. Approche quantitative de la subjectivité

En interrogeant notre corpus à l'aide du logiciel *Tropes*, nous avons constaté que le schéma narratif du roman analysé est marqué par la présence prépondérante d'adjectifs subjectifs :

* Adjectifs :		
Objectif	40.6%	(2578)
Subjectif	47.2%	(2996)
Numérique	12.1%	(769)

Figure 1. Nature des adjectifs dans le corpus

Grâce à ce logiciel, nous avons également pu obtenir le tableau des occurrences des adjectifs subjectifs. À l'examen de ce tableau, nous avons remarqué le grand décalage entre le petit nombre des adjectifs ayant une *grande* fréquence d'apparition (5 adjectifs avec un taux d'apparition situé entre 50-90) et le *grand* nombre ayant un taux d'apparition entre 1-10 occurrences (environ 380 adjectifs) :

Intervalle	Nombre d'occurrences
80-90	89 : <i>petit, seul</i> 84 : <i>grand</i>
50-60	56 : <i>bon</i> 52 : <i>certain</i>
40-50	49 : <i>long</i> 43 : <i>ancien</i>

	41 : <i>beau</i>
<b>30-40</b>	37 : <i>difficile, simple, différent</i>
<b>20-30</b>	23 : <i>curieux</i> 22 : <i>fin, léger</i> 21 : <i>juste, propre, sérieux ;</i> 20 : <i>heureux, personnel, bref, gros</i>
<b>10-20</b>	19 : <i>doux, étrange, ouvert.</i> 18 : <i>bas, clair professionnel, nombreux, important.</i> 17 : <i>fort, surprenant, particulier, vrai.</i> 16 : <i>sombre, pur, industriel, réel, total, triste.</i> 15 : <i>impossible, général, élevé, rare, principal, plein.</i> 14 : <i>suivant, sexuel, vêtu, vide, vieux, mauvais, absolu, excellent, économique, surpris, entier.</i> 13 : <i>magnifique, énorme, violent, riche, traditionnel, brutal.</i> 12 : <i>fait, métallique, social, pire, profond, ordinaire, facile, normal, identique, habituel.</i> 11 : <i>sec, second, parfait, capable, immense, érotique, rationnel, immobile, précis, évident large, technique, commercial, meilleur</i>
<b>0-10</b>	10 : <i>lourd, exceptionnel, discret, moderne, épais, mondial, rapide, écrit, naturel, libre, vaste, vert.</i> 9 : <i>local, financier, consacré, vite, chaud, extraordinaire, portant, posé, culturel, politique, moindre, privé, complexe, fidèle, neutre, aérien, nécessaire, net.</i> 8 : <i>précédent, unique, pictural, touristique, individuel, âgé, esthétique, considérable, compris, intelligent, lent, quelconque, régulier.</i> 7 : <i>véritable, calme, glacial, lumineux, classique, quotidien, artificiel, intense, amoureux, désert, quarantaine, anormal, plan, original, vive, paisible, agréable, demi, définitif, récent, indifférent, incompréhensible, approprié, rectangulaire, impressionnant, éclairé, immédiat, modeste, massif, pâle, extérieur.</i> 6 : <i>intéressant, central, inhabituel, masculin, religieux, similaire, contemporain, typique, soucieux, morose, mat, maximal, apparent, criminel, joli, croissant, interminable, artisanal, lointain, vif, supplémentaire, étonnant, bizarre, historique, proche, fondamental, faible, varié, tendu, divers, illustre, photographique, tranquille, incertain, incroyable, pauvre, pénible.</i> 5 : <i>conscient, soumis, dur, spécial, mince, élémentaire, élégant, excessif, régional, minuscule, idéal, hivernal, réaliste, improbable, stupide, insignifiant, suffisant, grave, systématique, froid, faux, douloureux, direct, strict, joyeux, littéraire, voisin, cher, obscur, ultime, organique, authentique, utile, ramifié, né, nerveux, neuf, raisonnable, présent, végétal, policier, brun, populaire, perdu, séparé, chaleureux, passé, actif, prévisible.</i> 4 : <i>modéré, délicat, technologique, sensible, figé, fonctionnel, dense, remarquable, incapable, dithyrambique, douteux, résigné, insuffisant, orné, dangereux, intellectuel, inquiétant, droit, pareil, drôle, décisif, enthousiaste, désuet, situé, vitré, supérieur, symbolique, vivant, amical, gluant, variable, pratique, remuant, fulgurant, scolaire, enfantin, secret, sale, atroce, monstrueux, hirsute, clairsemé, silencieux, terrible, circulaire, éteint, visible, terne, noire, relié, efficace, objectif, léthal, limpide, nul, laid, exagéré,</i>

	<p><i>répugnant, éprouvé, inutile, agité, crue, intérieur, extrême, allongé, sincère, moyen, exhaustif, malheureux, jaloux, transparent, médiocre, pris.</i></p> <p>3 : <i>gai, productif, éternel, gauche, promis, gentil, gigantesque, étonné, prostré, répandu, futur, puissant, prévu, valable, flou, épuisé, voué, privilégié, réservé, factuel, ferme, probable, primaire, prochain, prestigieux, touchant, sympathique, vain, exact, fragile, ennemi, prêt, formel, fondé, tiré, las, latin, viril, spirituel, lis, obèse, spectaculaire, limité, splendide, intime, opératoire, orangé, international, joint, onéreux, invraisemblable, isolé, numérique, meublé, mini, mental, muet, moral, soi-disant, minimal, moulant, multiple, maigre, raffiné, nu, lyrique, médiatique, méditerranéen, malsain, souriant, intermédiaire, immobilier, subtil, imaginable, troublé, impuissant, inattendu, sublime, perplexe, vital, habitable, hasardeux, préférable, volé, hôtelier, illisible, romantique, innovant, institutionnel, infini, innombrable, visuel, organisé, insurmontable, intact, pathétique, indécis, incongru, incontournable, sentimentale, indéfini, indispensable, emprunté, conservateur, connu, effaré, constante, arrivé, concurrent, concentré, arrondi, confortable, ample, courant, créatif, courtois, animé, égaré, continu, convaincu, annuel, autoroutier, avancé, célèbre, austère, carré, dit, bleu, avoisinant, banal, éblouissant, attentif, désireux, complet, doué, double, déterminé, chevalin, décoratif, affreux.</i></p>
--	---

Figure 2. Nombre d'occurrences des adjectifs subjectifs

Avant de passer à l'analyse de certains adjectifs faisant partie de cette catégorie, il faut souligner les limites de ce logiciel qui utilise ses propres critères pour l'interprétation contextuelle de la subjectivité. C'est pourquoi, pour suggérer le caractère arbitraire de leur catégorisation dans l'une des deux classes, nous utilisons le syntagme : *adjectifs potentiellement subjectifs*.

#### 4.1. Les adjectifs antéposés et les classes d'objets

Dans cette section, nous nous sommes proposé de rapporter les adjectifs antéposés les plus fréquents, *grand* et *petit*, aux classes d'objets qu'ils déterminent afin de vérifier la diversité lexicale des noms avec lesquels ils se construisent ou, selon Goes (2017 : 62-63), « le nombre de substantifs différents qu'il peut qualifier à une position donnée ». En d'autres mots, nous voulons soumettre au test de la subjectivité les deux adjectifs antéposés pour établir l'influence de la nature des classes d'objet déterminés sur la valeur des adjectifs en antéposition.

Les classes d'objets avec lesquels ces adjectifs antéposés se combinent sont [+animé], mais aussi [-animé] de type [+concret], [+abstrait].

Pour les noms faisant partie de la classe [+animé], nous avons identifié trois sous-classes »

- [+humain] : un *grand* type un peu flasque, un *grand* type en costume-cravate, de *petits* groupes de personnes âgées, un *petit* groupe ;
- [-humain] : un *grand* chien noir, un *petit* chien ratier blanc et roux, leur *petit* chien, le *petit* chien, son *petit* chien impuissant, un *petit* âne ;
- [+profession] ; les *grands* photographes, les *grands* brûlés, les *grands* peintres du passé, de *grands* révolutionnaires.

Dans la classe des noms [+animé], [+humain], *grand* couvre deux significations :

a) « illustre » dans les syntagmes : les *grands* photographes, tous ces soi-disant *grands* photographes, les *grands* peintres du passé, les *grands* artistes conceptuels du siècle précédent, des *grands* révolutionnaires, les *grands* renaissants, un service de *grands* brûlés.

b) « de grande taille » dans : un *grand* type en costume-cravate, un *grand* type un peu flasque et mi- gras.

La dernière valeur de *grand* en antéposition (« de grande taille ») s'explique, d'après Goes (2017) par une idée empruntée à Blinkenberg « la généralisation de la place prépondérante » qui permet à l'adjectif de garder sa signification même en antéposition de sorte que les facteurs internes et externes régissant la place de l'adjectif se superposent et laissent au contexte la décision finale entre la subjectivité et l'objectivité.

Quant à l'adjectif *petit*, lui aussi se charge d'une valeur subjective en antéposition, surtout si celle-ci est renforcée par la présence d'un adjectif potentiellement subjectif :

- (4) « Houellebecq utilisait la fonction "Carnet d'adresses" de son Macintosh. [...] Ainsi, le pauvre petit vieux se contentait de mater des filles en minijupe moulante ou en débardeur transparent, et Jasselin eut presque honte d'avoir lu cette page. » (p. 466)

Devant les noms marqués par le trait [+animé], [-humain], les deux adjectifs antéposés renvoient à la taille de l'animal « un chien de *petite* ou de *grande* taille » :

- (5) « Le silence retomba dans le café. Près d'eux, un vieillard très maigre, en pardessus gris, s'assoupissait devant son Picon bière. À ses pieds, un *petit chien ratier blanc et roux, obèse*, somnolait à demi, comme son maître. » (p. 281)

- (6) « Quelques secondes plus tard la porte s'ouvrit, un *grand chien* noir, hirsute, se précipita vers le portail en aboyant. » (p. 355)

On ne peut pas parler dans ces deux exemples d'une appréciation subjective, mais simplement d'une description objective des deux adjectifs primaires qui manifestent la tendance vers l'antéposition. Et pourtant, le contexte attribue une valeur subjective à cette construction par l'association avec un autre adjectif – *pauvre* :

- (7) « Ce *pauvre petit chien* non seulement n'aurait pas de descendance mais ne connaîtrait aucune pulsion, ni aucune satisfaction sexuelle. Il serait un chien diminué, incapable de transmettre la vie, coupé de l'appel élémentaire de la race, limité dans le temps – de manière définitive. » (p. 422)

Devant les N [+concret], les deux adjectifs antéposés ont un caractère objectif :

– une *grande* salle aux murs blancs, de trente mètres sur vingt, un *grand* tilleul, un *grand* panneau supplémentaire, un *grand* agenda de format 21 x 29,7, de *grandes* sculptures

de métal sombre, de *grands* portants mobiles, le *grand* uniforme, une *grande* bâtisse blanche et neuve, aux toits d'ardoise une maison parfaitement banale, une *grande* pièce rectangulaire aux murs nus, une *grande* cour carrée, les deux *grandes* portes, quatre *grands* salons en enfilade, d'une hauteur sous plafond d'au moins huit mètres, un aussi *grand* appartement, de *grandes* lampes à abat-jour, un *grand* feu brûlait dans la cheminée de la salle de séjour, un *grand* panier en tissu, un *grand* verre d'alcool de prune, de *grandes* vasques rondes, dont le rebord était situé au niveau du sol, un très *grand* jardin, de presque un hectare, un *grand* manoir NAPOLÉON III, un *grand* téléviseur LCD.

– de *petits* cristaux, une *petite* moustache une *petite* salle de réunions, une *petite* bibliothèque à la maison de retraite, la *petite* konoba de Hvar (*petite* taverne), les *petits* legs prévus par le testament distribués aux voisins, un *petit* groupe, une *petite* chose souffreteuse, ce *petit* local, ma *petite* étoile orientale, une sorte de *petite* serre de forme carrée, un *petit* côté XIX E SIÈCLE, un *petit* restaurant, le *petit* dossier, un *petit* village, ces pathétiques *petites* figurines de type Playmobil, les bancs du *petit* aéroport, un *petit* véhicule blanc, *petits* salons aux mouleurs LOUIS XVI, des *petites* taches de couleur vivantes, le *petit* nombre de romans des classiques, des *petites* lunettes, leurs *petites* voitures, leurs absurdes *petites* notes, une *petite* flaque de sang, son *petit* square, le *petit* corps, le *petit* cercueil, des *petits* miracles, un *petit* lac, une *petite* salle d'attente.

En revanche, devant les N [+abstrait], les deux adjectifs expriment une valeur subjective :

– les premiers *grands* départs, la plus *grande* violence, sa seconde *grande* révélation esthétique, une très *grande* profondeur de champ, la plus *grande* attention, le *grand* secret, un *grand* optimisme, une rétrospective de *grande* ampleur de son œuvre, de *grands* soucis, le temps de sa plus *grande* splendeur, ses plus *grands* triomphes au festival, *grande* tendresse, *grand* appétit, les *petites* ou les *grandes* misères de leurs vies, un des *grands* sujets de la peinture, terres à blé d'une *grande* richesse, toutes ses *grandes* compositions, une *grande* gorgée de cognac, la *grande* question, une création urbanistique pure, d'une *grande* sobriété esthétique, une plus *grande* fatigabilité, sa *grande* surprise, *grands* froids.

À la fin de cette analyse, il est évident que les classes d'objet « commandent » le sens des adjectifs antéposés et que la charge subjective des adjectifs s'établit également par la prise en compte de plusieurs critères, dont nous citons prioritairement les facteurs prosodiques et contextuels. Une autre conclusion qui s'en dégage est le fait que la « place préférentielle » des adjectifs subjectifs reste avant tout l'antéposition, ce qui vient confirmer la relation établie entre l'antéposition et la subjectivité.

#### **4.2. Antéposition vs. postposition et subjectivité**

Dans cette section, nous nous proposons de prendre en considération la subjectivité de l'adjectif avec une fonction référentielle, en antéposition ou en postposition, par la description de la situation dans laquelle se trouve l'énonciateur ou du co-texte de l'énonciation (cf. Desurmont 2015). Dans notre corpus, nous avons sélectionné quelques adjectifs qui portent en eux-mêmes la valeur subjective : *exceptionnel*, *excellent*, *extraordinaire*, *magnifique*. Dans ce qui suit, nous les analyserons également en fonction des facteurs prosodiques ou énonciatifs pour faire ressortir leur valeur intrinsèque, y compris selon le critère syntaxique de l'anté- et postposition.

Dans la plupart des cas, ces adjectifs gardent leur caractère subjectif en postposition :

- (8) « Vers quinze heures, il se décida à rappeler *Plomberie en général* ; [...] l'employée du service clientèle argua d'un surcroît de travail *exceptionnel* dû à l'arrivée des *grands froids*, mais promit quelqu'un pour le lendemain matin, sans faute. » (p. 13)
- (9) « [...] il revoyait l'agent immobilier, trapu et satisfait, vantant la lumière *exceptionnelle*, sans dissimuler la nécessité de certains "rafraîchissements" (p. 17)
- (10) « Il avait été fasciné par cet objet préhistorique, lourd, étrange, mais d'une qualité de fabrication *exceptionnelle*. » (p. 47)
- (11) « Les cochonnailles et les fromages représentaient des valeurs sûres, mais surtout les plats s'articulant autour d'animaux bizarres, à connotation non seulement française mais régionale, tels que la palombe, l'escargot ou la lamproie, atteignaient des scores *exceptionnels*. » (p. 128)
- (12) « Elle avait également reçu quelques conclusions préliminaires sur l'arme de la décollation, de l'homme comme du chien, qui avaient été, tous s'en étaient rendu compte, d'une propreté et d'une précision *exceptionnelles*. » (p. 433)
- (13) « Voilà un sujet *magnifique*, foutrement intéressant même, un *authentique drame humain* ! » s'enthousiasma l'auteur de *Plateforme*. » (p. 192)

Le jeu antéposition/postposition du même adjectif (*excellent*) peut apparaître en toute proximité, comme dans l'exemple ci-dessous :

- (14) « Il reçut les photos dès le lendemain, en milieu de matinée. Les techniciens de l'Identité judiciaire avaient beau agacer Jasselin par leur suffisance, il devait bien reconnaître qu'ils fournissaient en général un *excellent* travail. Les clichés étaient nets, bien éclairés, d'une définition *excellente* malgré la distance, on reconnaissait parfaitement le visage de chacune des personnes qui avaient pris la peine de se déplacer à l'enterrement de l'écrivain. » (p. 456)

La subjectivité de l'adjectif en postposition apparaît aussi dans les incises, dans les appositions ou dans les énumérations :

- (15) « Il but une gorgée, sembla se replonger dans le passé. "Et puis, évidemment !" reprit-il avec une animation *extraordinaire*, "évidemment ce qui a tout déclenché, la bombe atomique, ça a été l'outing de Jean-Pierre Pernaut !" » (p. 113)
- (16) « "Vous savez, vous êtes devenu important pour moi, et en plus ça s'est fait rapidement, aucun être humain n'avait jamais produit cet effet sur moi !" s'exclama Jed avec une animation *extraordinaire*. » (p. 240)
- (17) « Jean-Louis Curtis est totalement oublié aujourd'hui. Il a écrit une quinzaine de romans, des nouvelles, un recueil de pastiches *extraordinaire*... » (p. 229)

- (18) « Jed le fixait toujours, immobile et attentif, il était envahi par une tension nerveuse *extraordinaire*, incompréhensible. » (p. 366)

Parmi les critères syntaxiques de la postposition, les cas les plus fréquents s'expliquent par la présence d'un déterminant, d'un groupe prépositionnel ou d'un adverbe après le nom :

- (19) « Jed hésita, puis choisit finalement de s'adresser à une femme d'une soixantaine d'années qui ressemblait à une ménagère de l'Allgäu typique, et qui donnait l'impression de posséder des compétences *extraordinaires* en matière de points de tricot. » (p. 524)
- (20) « Ils se mirent d'accord sur les conditions, et quelques mois plus tard Jed Martin avait à son usage exclusif un outil assez *extraordinaire*, qui n'avait aucun équivalent sur le marché. » (p. 595)

Toutefois, l'antéposition contribue largement à la focalisation de leur valeur subjective, avec la contribution des actualisateurs présents dans le groupe nominal (adjectif défini, adjectif possessif) :

- (21) « Même s'il s'y étend pendant plusieurs pages, le matériel de prise de vues utilisé par Jed n'avait, en lui-même, rien de très remarquable : un trépied Manfrotto, un caméscope semiprofessionnel Panasonic – qu'il avait choisi pour *l'exceptionnelle* luminosité de son capteur, permettant de filmer dans une obscurité quasi totale – et un disque dur de deux téraoctets, relié à la sortie USB du caméscope. » (p. 590)
- (22) « Nous avons laissé dilapider un patrimoine dont personne dans la maison ne soupçonnait la valeur...jusqu'à vos *magnifiques* photos. » (p. 119)
- (23) « Dos à la fenêtre ouverte sur un jardin public qu'on a pu identifier comme étant le square des Batignolles, simplement vêtue d'une minijupe moulante blanche, Aimée termine d'enfiler un minuscule top d'un jaune orangé qui ne recouvre que très partiellement sa *magnifique* poitrine. » (p. 165)
- (24) « [...] surtout les propositions food court du magasin s'étaient enrichies d'un *magnifique* Salad Bar en libre-service, flambant neuf, qui alignait une quinzaine de variétés, dont certaines paraissaient délicieuses. » (p. 267)
- (25) « Aux côtés de "La France des saveurs", "La France en fêtes" et d'"Au cœur de nos régions", on trouvait "Les *magnifiques* métiers de l'artisanat", en deux tomes. » (p. 322)
- (26) « Son corps n'avait presque pas changé en dix ans, les seins s'étaient un peu alourdis, quand même. Cette *magnifique* fleur de chair avait commencé de se faner. » (p. 345)
- (27) « Lorsqu'il quitta la résidence vers cinq heures, la lumière était déjà rasante, teintée de *magnifiques* reflets d'or. » (p. 483)

- (28) « [...] son mari était vraisemblablement un époux comblé, et elle une mère de famille heureuse ; ses enfants étaient, il en était certain sans les connaître, polis et bien éduqués, et obtenaient *d'excellents* résultats scolaires. » (p. 72)
- (29) « Si Olga avait choisi Marilyn, c'est parce que celle-ci avait la réputation d'être une *excellente* attachée de presse, la meilleure sans doute dans le domaine de l'art contemporain – au moins sur le marché français. » (p. 103)
- (30) « Il avait opté pour un papier Hahnemühle Canvas Fine Art, qui offrait une *excellente* saturation des couleurs et une très bonne tenue dans le temps. » (p. 123)
- (31) « [...] certains s'aventuraient jusqu'aux limites du Loiret, il l'avait lu sur *Info Gendarmeries* avant de venir, un *excellent* site, qui ne mettait en ligne que des informations soigneusement vérifiées. » (p. 387)
- (32) « [...] j'ai toujours entretenu *d'excellentes* relations avec mon squelette, et je me réjouis qu'il puisse se dégager de son carcan de chair » (p. 444).
- (33) « Il dîna avec *grand* appétit, d'une raclette à la viande des Grisons et au jambon de montagne, qu'il accompagna d'un *excellent* vin rouge du Valais. » (p. 529)
- (34) « Il songea aussi, furtivement, que c'était là une *excellente* nouvelle pour Le Braouzec : un bon avocat n'aurait aucun mal à exploiter les faits, à dépeindre le caractère monstrueux de la victime, cela aurait certainement une influence sur la décision du jury. » (p. 544)
- (35) « Au loin, le soleil couchant illuminait les marronniers d'une *extraordinaire* nuance orangée, chaude – presque un jaune indien, se dit Jed, et involontairement les paroles du Jardin du Luxembourg lui revinrent en mémoire. » (p. 157)

Pour résumer brièvement notre analyse sur la mobilité des adjectifs évaluatifs ou appréciatifs par eux-mêmes, nous empruntons à De Vogüé (2009 : 9) la thèse selon laquelle la fonction des adjectifs appréciatifs (comme *merveilleux*) ou des adjectifs qui ont un contenu sémantique autonome est de « mobiliser telle ou telle facette de la notion nominale, telle ou telle image associée à cette notion, qu'elle soit de l'ordre du lieu commun, de l'expérience singulière ou du prototypique ». En d'autres mots, il s'agit des adjectifs polysémiques dont le sens ne peut se définir qu'en fonction de plusieurs facteurs inclus dans « une approche modulaire et hiérarchisée du *déplacement* (vers l'antéposition ou la postposition) de l'adjectif » (cf. Goes 2017, v. *supra*).

## 5. En guise de conclusion

À la fin de ce parcours, force est de constater la pluralité des lectures à laquelle l'adjectif épithète se prête et qui laisse la voie ouverte aux interprétations sémantiques multiples :

« Trouver l'invariance derrière la variation est un objectif pour comprendre les ressorts sur lesquels le langage repose : c'est donc un objectif pour le linguiste et le grammairien. Mais il s'impose particulièrement dans le cas de l'antéposition parce que la pluralité est ici un trait saillant de la construction ». (De Vogüé, 2009 : 3)

Sans avoir trouvé une grille d'analyse pour la subjectivité des adjectifs épithètes, nous nous sommes efforcée de définir les principaux paramètres énonciatifs permettant de décoder leur valeur subjective, à partir des facteurs relevant des critères syntaxiques et sémantico-pragmatiques jusqu'aux facteurs prosodiques ou co(n)textuels. À cet égard, il est évident que l'énonciation reste le lieu privilégié de la subjectivité et que la place de l'adjectif peut être considérée comme un facteur de subjectivité en dehors des critères normatifs régissant son anté- ou postposition.

Néanmoins, nous avons remarqué une tendance vers l'antéposition dans le cas des adjectifs exprimant une valeur intensionnelle, tandis que la postposition met l'accent sur leur valeur prédicative. Mais les adjectifs axiologiques ont encore une place flexible et on ne peut pas considérer que l'antéposition soit le seul critère syntaxique pour exprimer la subjectivité du locuteur, vu les facteurs internes et externes / contextuels qui régissent la place de l'adjectif.

En outre, Wilmet (1986) associe la place de l'adjectif épithète à un vrai « déclic du choix personnel », ce qui se traduit par une forte dépendance des adjectifs épithètes des facteurs stylistiques ou affectifs qui sortent en dehors de toute normativité ou prédictibilité sémantique. Dans ce sens, nous éprouvons le sentiment que le sens échappe à la règle et laisse ouverte la voie au locuteur/ énonciateur qui prend la liberté de manipuler les mots selon sa propre volonté.

## Bibliographie

- Benveniste, Emile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.
- Blinkenberg, Andreas (1928), *L'ordre des mots en français moderne*, Copenhague : Munksgaard.
- Claudé, Pierre (1981), « La relation adjectif-nom (en français et en anglais) », in *L'Information Grammaticale*, n° 11 : 11-18.
- Delbecq, Nicole (1990), « Word order as a reflection of alternate conceptual construals in French and Spanish. Similarities in adjective position », *Cognitive Linguistics*, 1/4 : 349-461.
- Delente, Éliane (2006), « Le syntagme nominal avec épithète de nature : une séquence figée ? », in J. François, S. Mejri (dir.), *Composition syntaxique et figement lexical*, Presses universitaires de Caen Basse-Normandie, 145-163.

- Desurmont, Christopher (2015), « Effets de sens dérivés de la qualification adjectivale », in *Anglophonia* [Online], 20 | 2015, Online since 02 November 2015, connection on 24 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/anglophonia/570> ; DOI : 10.4000/anglophonia.570 (dernière consultation le 5 juillet 2020).
- De Vogüé, Sarah (2009), « La fonction énonciative des adjectifs antéposés. Le groupe nominal et la construction de la référence », in *Approches linguistiques et didactiques*, Presses Universitaires de Namur, 45-60.
- Dubois, Jean et alii (1999), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris » Larousse-Bordas.
- Goes, Jan (2018), « Collocations et dénominations : quelques réflexions sur le figement adjectival », in *Philologia mediana* 10 : 589-603.
- Goes, Jan (2017), « La place de l'adjectif : des théories aux corpus », in *Studii de lingvistică*, n° 7 : 45 – 65.
- Goes, Jan (2015), « Types d'adjectifs et fonction adjectivale », in *Studii de lingvistică*, n° 5 : 293-322.
- Goes, Jan (2014), « Les adjectifs classifiants et la dénomination », in René Daval/ Pierre Frath/ Emilia Hilgert/ Silvia Palma. *Les théories du sens et de la référence. Hommage à Georges Kleiber*, Éditions et presses universitaires de Reims, 219-236.
- Goes, Jan (1999), *L'adjectif entre nom et verbe*, Paris-Louvain-La-Neuve : Duculot.
- Guillaume, Gustave (1988), *Leçons de linguistique*, Québec : Presses Universitaires de Laval.
- Henkel, Daniel (2016), « L'antéposition de l'adjectif : quelles contreparties sémantiques ? », in SHS 27shsconf/201627Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2016. [https://www.academia.edu/26853316/Lant%C3%A9positionde\\_ladjectif\\_quelles\\_contreparties\\_s%C3%A9mantiques\\_article\\_diapositives\\_5e\\_Congr%C3%A8s\\_Mondial\\_de\\_Linguistique\\_Fran%C3%A7aise\\_7\\_7\\_2016](https://www.academia.edu/26853316/Lant%C3%A9positionde_ladjectif_quelles_contreparties_s%C3%A9mantiques_article_diapositives_5e_Congr%C3%A8s_Mondial_de_Linguistique_Fran%C3%A7aise_7_7_2016) (Dernière consultation le 15 juin 2020).
- Ionescu, Alice (2008), *Modalisateurs illocutoires et argumentation*, Craiova : Universitaria
- Jakobson, Roman (1963), « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.
- Larsson, Björn (1994), *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive : Une étude de 113 adjectifs d'emploi fréquent dans la langue du tourisme et dans d'autres types de prose non-littéraire*, Études Romanes de Lund ; Lund University Press, Vol. 50.
- Mainueneau, Dominique (2007), *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Armand Colin.

- Marengo, Sébastien (2011), « Conclusion », in *Les adjectifs jamais attributs. Syntaxe et sémantique des adjectifs constructeurs de la référence*, sous la direction de Marengo Sébastien. De Boeck Supérieur, 329-334.
- Moignet, Gérard (1981), *Systématique de la langue française*. Paris : Klincksieck.
- Noailly, Michelle (1999), *L'adjectif en français moderne*, Paris : Ophrys.
- Nølke, Henning (1996), « Où placer l'adjectif épithète ? Focalisation et modularité » in *Langue française*, n° 111 : 38-57.
- Pottier, Bernard (1985), « De l'adjectif », in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Strasbourg, n° 23/1 : 301-305.
- Roché, Michel (2006), « Comment les adjectifs sont sémantiquement construits », in *Cahiers de Grammaire* 30 « Spécial Anniversaire », 373-387.
- Romero, Clara (2001), « Les adjectifs intensifs », in *L'adjectif en français et à travers les langues*, CRISCO, Caen, France, 449-462.
- Söres, Anna (2004), « La place de l'adjectif épithète dans les langues. Approche typologique », in François, J. (dir.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, Actes du colloque international de Caen, 28-30 juin 2001, Presses Universitaires de Caen, Caen, 89-104.
- Venant, Fabienne (2007), « Une exploration de la structure sémantique du lexique adjectival français » fhalshs-00127206f, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00127206/document> (Dernière consultation le 15 juin 2020).
- Weinrich Harald (1966), « La place de l'adjectif en français », in *Vox Romanica*, n° 25 : 82-89.
- Wilmet, Marc (1986), *La détermination nominale : quantification et caractérisation*, Paris : PUF.
- Wilmet, Marc (1994), *Antepost. Conte linguistique*, Bruxelles : Les Éperonniers.

# DES RESSORTS SÉMANTIQUES DE LA SUBJECTIVITÉ DANS *J'AI LE SIDA* DE BLASIUS NGOME

Pierre Suzanne EYENGA ONANA  
Université de Yaoundé I, Cameroun  
eyonapiers@gmail.com

## Résumé

Consubstantielle à l'acte d'écrire, la subjectivité inscrite dans *J'ai le SIDA* de Blasius Ngome se déploie à travers les souvenirs du personnage central Damascus Sondia. Se suspectant séropositif, il ressasse un passé d'aventurier sexuel qui le fait chavirer dans le stress alors même qu'il attend les résultats de son test sérologique. Quels sont donc les ressorts de la subjectivité dans la trame fictionnelle de Blasius Ngome, au regard des manifestations qu'elle charrie et des formes significatives qu'elle polarise? Inspirée de la pragmatique radicale, dont l'un des principes opératoires pertinents est l'implication linguistique, la présente analyse se construit autour de présupposés et de sous-entendus. L'implication linguistique permet de scruter un contenu langagier X dans le but de signifier une intention Y. Organisée en trois parties encadrées par une esthétique de l'hybridité, cette contribution examine les passions telles que l'affect et le désir qui teintent l'odyssée d'un sujet confus dont le diagnostic change finalement la vie.

## Abstract

### ON THE SEMANTIC SPRINGS OF SUBJECTIVITY IN BLASIUS NGOME'S *J'AI LE SIDA*

Consubstantial to the act of writing, the subjectivity inscribed in Blasius Ngome's *J'ai le SIDA* unfolds through the reminiscences of the central character Damascus Sondia. Suspecting himself to be HIV-positive, he recalls a past as a sexual adventurer that makes him feel stressed while he waits for the results of his serological test. So what are the sources of subjectivity in Blasius Ngome's fictional plot, in terms of the manifestations it conveys and the significant forms it polarises? Inspired by radical pragmatics, one of the relevant operating principles of which is linguistic implicitness, the present analysis is built around presuppositions and innuendoes. Linguistic implication allows us to scrutinise a linguistic content X in order to signify an intention Y. Organised in three parts framed by an aesthetics of hybridity, this contribution examines the passions such as affect and desire that colour the odyssey of a confused subject whose diagnosis ultimately changes his life.

**Mots-clés :** *subjectivité, séropositivité, pragmatique linguistique, hybridité, affect, désir*

**Key words :** *subjectivity, seropositivity, linguistic pragmatics, hybridity, affect, desire*

## Introduction

Pour Zink, la subjectivité littéraire représente

« [...] non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. [...] À partir du moment où elle prend conscience qu'elle dit le monde à travers un point de vue, c'est-à-dire qu'il y a en elle non seulement une vérité et une fiction, mais aussi une nécessité et un arbitraire, et encore une médiation décisive du sujet, à partir de ce moment-là seulement la littérature existe [...] » (1985 : 8-10).

Prenant forme dans et à travers les signes du langage, la subjectivité renvoie à « la capacité du locuteur à se poser comme sujet » (Benveniste 1966 : 269). Pour Ricœur, le langage se révèle « un mode d'être dans l'être » (1969 : 261). Appréhendé comme un « être », l'énonciateur laisse des traces implicites ou explicites dans son message par le biais des mots qu'il utilise. Son choix des mots n'est pas hasardeux dans le schéma de la communication. Il résulte de l'intervention du sujet qui, en parlant, engage sa propre subjectivité.

Dès lors, comment, dans *J'ai le SIDA*, le locuteur se pose-t-il comme sujet ? Autrement dit, subjectivité et langue sont-elles corrélées si tant est que « le langage est la possibilité de la subjectivité ? » (Benveniste 1966 : 263). La réponse à cette question se négocie à l'aune de la pragmatique radicale et de l'analyse du discours. L'approche pragmatique envisage le langage comme un phénomène à la fois discursif, communicatif et social. Sa pertinence réside dans la prise en compte des signes, au-delà du fait de communiquer. Voilà pourquoi le phénomène de l'inférence s'avère utile dans le traitement des informations relatives à la communication. À travers la variante pragmatique dite radicale, on accorde « un rôle important aux processus inférentiels déductifs dans la compréhension des énoncés<sup>1</sup> ». Pour sa part, l'analyse du discours, en sciences sociales, se révèle une technique de recherche permettant de questionner ce qu'on fait en parlant, au-delà de ce qu'on dit. Pour Maingueneau (2005), elle convie à l'analyse de l'articulation du texte et du lieu social dans lequel il est produit. Grâce à elle, on peut effectivement montrer que ce sont les sentiments des hommes qui se dévoilent par le biais des formes linguistiques que choisissent ces derniers afin de transmettre un message. Dans la fiction de Ngome, les implicatures « conversationnelles » et « conventionnelles » articulent deux types de subjectivité au lecteur : la subjectivité au premier degré et la subjectivité au second degré.

---

<sup>1</sup> In [http://www.analyse-du-discours.com/l-approche-pragmatique\\_](http://www.analyse-du-discours.com/l-approche-pragmatique_), consulté le 15 juin 2020.

## **1. La subjectivité au premier degré : implicatures conversationnelles et déictiques**

Si la subjectivité trouve son fondement dans la langue, c'est en raison des contraintes conventionnelles et l'exercice de la communication langagière<sup>2</sup>. Les implicatures qui l'instituent découlent des règles conversationnelles qui intègrent les instances d'énonciation telles qu'établies par les déictiques. Il s'agit des « unités ayant des propriétés sémantiques différentes de la référence cotextuelle ou de la référence absolue, qui impliquent une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de communication » (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 36). Dans l'optique de suggérer ce qui a trait à la personnalité du sujet parlant, à ses impressions, son affinité ainsi que ses états de conscience dans *J'ai le SIDA*, la subjectivité s'opère à travers une triple implication : celle du narrateur ; du personnage et du lecteur.

### **1.1. La subjectivité du narrateur et de l'auteur : le prisme de l'affect**

L'affect renvoie à un état d'esprit tel qu'une sensation, une émotion, un sentiment, une humeur. Synonyme d'anxiété ou de déprime, cette disposition de l'esprit transparait dès la première de couverture. L'impression que dégage l'icône y inscrite est celle d'un sujet humain déprimé communiquant sa gêne à travers une posture suggestive : celle d'un abattement psychologique total.

L'auteur, premier destinataire, formule un titre interpellateur qui suggère l'anxiété qui ronge son personnage. Ledit titre s'énonce sous la forme d'une phrase déclarative forte ayant valeur d'aveu : « j'ai le SIDA » (1<sup>ère</sup> de couverture). L'indice déictique à la première personne, « je », s'avère à première vue ambigu, tant il réfère à un destinataire incertain dont l'affect renvoie à un éventuel destinataire. On se demande alors qui parle, puisqu'il peut s'agir, soit de l'auteur, qui se livrerait au lecteur dans le cadre d'une autobiographie ou d'un autoportrait, soit du narrateur. Mais lorsqu'on examine la première de couverture après une exploitation de l'œuvre, l'impression d'une subjectivité ambiguë se dissipe aussitôt pour peu qu'on s'intéresse au sens que dévoilent les icônes. Présentée en couleur blanche sur un fond noir, l'icône illustre l'état d'esprit dans lequel baigne Sondia. Sa posture, tête baissée entre les deux bras pliés en signe de désolation, les deux jambes repliées, arborant lui-même un costume blanc, traduit l'état de stress avancé qui le consume. Ce personnage entend partager sa douleur avec d'autres personnages et le lecteur. Quant aux motifs éditoriaux que campe le titre du roman, ils évoquent les mêmes sentiments que ceux inspirés de l'icône dominant la 1<sup>ère</sup> de couverture. Le titre du roman est écrit en rouge-sang. Dans la culture de l'auteur, le rouge symbolise le danger extrême voire la mort. Le SIDA, pandémie dangereuse et ravageuse bien connue dans le monde entier, constitue en effet la source des malheurs de Sondia. Pour lui, sa vie vire au rouge puisque sa mort se profile à l'horizon. Le contraste qui

---

<sup>2</sup> Cette idée est tirée de <http://www.analyse-du-discours.com/discours-et-subjectivité>, consulté le 15 juin 2020.

résulte de la combinatoire entre fond noir et rouge métaphorise la gravité de la maladie psychologique qui a pris possession du corps du héros de Blasius Ngome.

Par-delà la signification mystique qu'offre en filigrane le paratexte éditorial dans une dynamique interartiale, *J'ai le SIDA* met également en exergue les relents de la subjectivité par le biais du monologue. Cette stratégie relève de l'énonciation et devrait être appréhendée comme une variante du dialogue. Le destinataire, qui se définit comme sujet, s'adresse à un autre interlocuteur, le lecteur, en l'invitant tacitement à partager un affect dominé par le sentiment de frustration. Le monologue se décline ainsi comme un dialogue intériorisé que d'aucuns qualifient de « langage intérieur » entre moi locuteur et moi auditeur.

Soit l'occurrence ci-après : « Trop c'est trop ! Une si forte concentration de maladies dans un seul corps, sur une seule personne. Les unes se succèdent aux autres, elles chevauchent parfois. Certaines donnent l'impression d'être passagères mais s'installent à demeure sans façon » (Ngome 2005 : 9). Dans ce fragment dont le destinataire est Sondia, l'impression qui se dégage est celle d'un personnage qui se parle à lui-même. Pourtant, ce dernier s'adresse bel et bien au lecteur dont il sollicite une marque de sympathie face à une situation de ras-le-bol. L'adverbe « trop » exprime une situation incommode qui dure et finit par gêner le locuteur autodiégétique<sup>3</sup> : celle de la souffrance éprouvée par un sujet qui baigne dans le malaise. Cet état de gêne se manifeste à travers la série d'interrogations rhétoriques au cœur desquelles le « je » désigne le locuteur. Sujet plaintif, ce dernier interpelle nombre d'allocutaires en sollicitant leurs secours.

Soit l'exemple : « qu'ai-je fait pour mériter tout ça, moi, fils de mon père et de ma mère, père de mes enfants, mari de mon épouse. Qu'ai-je fait pour que toutes ces maladies s'abattent sur moi d'un seul coup, avec acharnement ? » (Ngome 2005 : 10). Le destinataire imprime sa marque comme sujet par le biais des pronoms personnels et autres adjectifs possessifs « je, ça, moi, mon, ma, mes ». L'indice de monstration qui sous-tend ce fragment se trouve être le démonstratif « ces ». Le locuteur s'adresse au destinataire puisque ce dernier occupe une place centrale dans le système énonciatif. Aussi, l'occurrence présuppose-t-elle son intervention comme interlocuteur. Ce dernier désigne, pour le cas d'espèce, un éventuel lecteur. Celui-ci est interpellé afin d'apporter un soutien moral à un sujet qui broie du noir à cause d'une maladie imaginaire. Dans ce processus d'introspection continu, le locuteur-sujet poursuit son questionnement en donnant du sens aux pronoms : « qu'ai-je fait pour que le sort ait décidé de mon devenir à ma place, sans me consulter, ou du moins m'en informer au préalable, moi qui ne demande qu'à vivre à jouir pleinement des fruits de la nature ? » (Ngome 2005 : 10). Les pronoms personnels « je, me, moi, m' », et les adjectifs possessifs « mon, ma », confortent le locuteur dans le processus de dévoilement de son affect. Il s'agit pour lui d'exprimer ses récriminations à un destinataire imaginaire. Une sorte de plaidoyer pour les besoins de son assistance face à une situation d'inconfort qui le rend méditatif et incertain de son sort. On peut donc envisager à ce niveau une intersubjectivité qui s'opère dans l'interaction

---

<sup>3</sup> Dans la typologie établie par Genette dans *Figures III*, le narrateur autodiégétique est à la fois personnage et acteur principal dans l'histoire qu'il raconte.

sous-jacente entre deux individus dont l'un, présent, s'exprime par le biais du langage, et l'autre, absent, l'écoute. Autant avancer que l'allocutaire est lui-aussi embarqué dans la dynamique d'intersubjectivité en tant que co-énonciateur, quoique son marquage dans le discours soit assez rarement actualisé<sup>4</sup>. D'autres indices tels que l'espace et le temps servent de cadre d'expression à la subjectivité.

## 1.2. Les indices spatio-temporels

Il s'agit de mots et groupes de mots qui situent le message dans le temps et l'espace par rapport à l'énonciateur. Dans une narration dominée par l'analepse, le narrateur parvient à établir l'historicité de ses souffrances psychologiques, à travers l'usage combiné des indices de temps et de l'interrogation rhétorique. Soit l'exemple : « tout avait commencé un beau matin du mois d'août. Non, ce matin-là ne pouvait pas être beau. Comment vouliez-vous qu'il fût beau, un matin du mois d'août réputé pour ses fines pluies incessantes ? » (Ngome 2005 : 11). Dans cette occurrence, les indices de temps renvoient à l'expression « un beau matin du mois d'août », et « ce matin-là ». Ces indices informent le lecteur sur le début des malheurs de Sondia en évoquant de façon suggestive les temps chronologique et atmosphérique. Évoluant dans ce contexte temporel, ce personnage s'adresse au lecteur. Il érige ce dernier en témoin d'une période malheureuse de sa vie. Mais dès sa première consultation chez l'ophtalmologue, certains indices liés à l'espace apparaissent, qui obligent le narrateur à laisser voir une autre forme de gêne chez le personnage au bénéfice du lecteur. Dans l'exemple suivant, les consignes de l'ophtalmologue réfèrent à l'espace : « Posez le menton ici. [...] Collez le front là [...] regardez en haut, à droite, à gauche, au milieu [...] Maintenant examinons l'œil gauche » (Ngome 2005 : 11). Dans sa notion de chronotope, Bakhtine (1978) souligne l'interdépendance entre temps et espace dans le roman. Pour ce critique, il n'est donc pas envisageable d'aborder l'un sans l'autre. Voilà pourquoi Thérenty (2000) soutient que le roman est le seul art à être un art de l'espace et un art du temps. Ce postulat se vérifie bien dans la trame ngoméenne. Dans le dernier exemple *supra*, il ressort que temps et espace interagissent afin d'établir une passerelle entre le sentiment de désolation qu'éprouve Sondia et certaines émotions qu'il souhaite communiquer au lecteur. Les indices qui réfèrent à l'espace sont non seulement les adverbes « ici » et « là », mais aussi les locutions « en haut, à droite, à gauche, au milieu ». Ces indices éclairent sur les étapes qu'a suivies Sondia au point de croire à sa séropositivité. La composante temporelle se perçoit également dans l'indice « maintenant ». De plus, le style direct qui caractérise l'écriture dans cet exemple traduit la variété des gestes auxquels a recours l'ophtalmologue aux fins d'établir un diagnostic fiable à Sondia.

Les étapes de la gêne de ce dernier se révèlent par ailleurs par son indiscipline affichée au plan de sa pratique sexuelle. Infidèle à son épouse Sylvie, il ressasse le jour où il conta fleurette à une autre fille : « cinq mois après sa deuxième grossesse, il s'était rendu compte qu'elle n'était pas apte à faire certains

---

<sup>4</sup> Nous tenons ce développement de l'argumentaire du présent numéro de la Revue.

mouvements pendant l'acte sexuel » (Ngome 2005 : 77). Cette occurrence interpelle subjectivement le lecteur au sujet de l'infidélité conjugale. La question est celle de savoir si on doit tromper si facilement son épouse au prétexte que celle-ci « ne bouge pas assez » lors du rapport sexuel. Les locutions temporelles « cinq mois après » et « pendant l'acte sexuel » permettent de mettre en exergue le manque de patience chez l'époux. La concision du temps qui passe montre au lecteur à quel point l'impatience d'un partenaire (le mari) peut l'entraîner vers l'infidélité la plus abjecte comme cela s'énonce dans la phrase : « son désir bestial finit par prendre le pas sur sa raison » (Ngome 2005 : 77). D'autres indices de temps culpabilisent le héros de Ngome car c'est lui-même qui s'attire des ennuis au plan sanitaire à cause surtout de son infidélité. La subjectivité du personnage, telle qu'évoquée par le narrateur, explique le suspense qui domine la fin du récit. L'indicateur temporel montre comment Sondia ressasse son passé et se définit comme sujet de ses propres troubles psychologiques : « Un jour, adossé à un palmier au bord de la plage, [...] Sondia se mit à compter le nombre de femmes avec lesquelles il avait trompé son épouse : c'était incroyable, ahurissant, une douzaine en moins de six ans de mariage. Il en avait honte » (Ngome 2005 : 79-80). Dans cette occurrence, les indices temporels, « un jour », et « en moins de six ans de mariage », permettent d'établir le lien de sens qu'articule l'indice de lieu, « adossé à un palmier de la plage. Associés aux modalisateurs<sup>5</sup> « incroyable » et « ahurissant », dans l'optique de décliner les états de conscience successifs qui décrivent un Sondia confus. En convoquant la modalité appréciative, qui exprime un jugement de valeur ou un sentiment de la part de l'énonciateur, le narrateur achève d'attirer l'attention du lecteur sur les risques à ne pas courir dans le domaine sexuel. Ces risques sont pourtant pris par Sondia lorsque ce dernier opte pour une sexualité débridée dans sa recherche du sexe et sa quête d'un plaisir à l'emporte-pièce. Les temps verbaux que sont le passé simple (se mit), le plus-que-parfait (avait trompé) et l'imparfait (« était » ou « avait »), traduisent l'idée d'un temps historique teinté de tristesse parce qu'il aurait pu conduire le personnage principal de Ngome à la séropositivité. Le passé simple exprime les actions et les événements principaux ou de premier-plan. Le décompte des infidélités de Sondia s'inscrit dans cette dynamique d'action. Quant à l'imparfait, il rend compte des événements d'arrière-plan, tels que le sentiment de honte qui résulte de l'art de tromper fréquemment son épouse. Exprimant pour sa part « le passé du passé », le plus-que-parfait exprime l'antériorité par rapport à un événement passé, présenté au passé simple ou à l'imparfait<sup>6</sup>. L'acte de tromper est donc antérieur aux remords de Sondia. Au regard du déploiement des temps verbaux, force est d'affirmer que la subjectivité transcrit également « les marques de tension ».

---

<sup>5</sup> Les modalisateurs sont des termes ou expressions qui indiquent l'attitude du locuteur vis-à-vis du monde, de son discours ou de son allocutaire.

<sup>6</sup> In <http://jtrumel-coursfrancais.ent-lfval.net/cours-de-3e/fiches-de-revision-pour-le-brevet/1-emploi-des-temps-verbaux>, consulté le 23 juillet 2020.

### 1.3. Les marques de tension

Ces marques « impliquent un rapport vivant et immédiat de l'énonciateur à l'allocutaire<sup>7</sup> » à travers divers ressorts, dont « le masquage ». Dans cette opération langagière, le locuteur cherche à effacer de son discours les marques qui permettraient de le classer dans un quelconque groupe idéologique. Celui qu'entend masquer Sondia, du temps où il est élève, est celui des coureurs de Jupon, à l'instar de son ami Cornelius Kwedi, qui finit par trépasser des suites de contamination au VIH/SIDA. Le contraste établi entre le passé et le présent embarque le lecteur dans l'odyssée sentimentale atypique de Sondia lorsqu'on sait que ce personnage deviendra tout le contraire affirmé dans la rétrospection qui le décrit comme saint d'esprit. L'exemple suivant est parlant : « À l'école primaire, pendant que ses camarades s'amusaient avec les filles, Sondia se consacrait à ses études. [...] Il avait pris la résolution de ne pas s'intéresser à la vie mondaine » (Ngome 2005 : 37). Le déictique temporel « à l'école primaire », doublé de précisions sur le moment de l'action et l'amusement de ses camarades, contredisent une résolution ferme : celle de s'exposer à la vie mondaine. C'est pourtant exactement ce qu'il fait quelques années plus tard comme le relève le narrateur : « le plus grave était son imprudence à pratiquer l'acte sexuel sans préservatif » (Ngome 2005 : 37). Dans son tableau de chasse, Sondia compte, entre autres, Dora, Cathy, Carole, Olivia, Carine, Sidonie, Mélanie, Virginie, Stéphanie et Aïcha. Sa conscience en ébullition lui pose un plus grave problème qu'il entend résoudre en se montrant, d'emblée, comme un innocent poussé dans le dos par le cours des événements. Il engage l'allocutaire dans la valse émotive de son affect, trahissant l'état de conscience qui le secoue : le trouble. Mû par cet état de conscience, il se revoit dans son impression d'être séropositif, comme le dévoile le déictique temporel « aujourd'hui », actualisant les faits relatés : « aujourd'hui, il était peut-être le palais du VIH/SIDA, pensa-t-il » (Ngome 2005 : 81).

L'affect que secrète la pensée de Sondia transparait également dans une autre stratégie discursive : « l'opacité ». Il s'agit d'un recours par un locuteur à une forme d'ambiguïté afin de ne pas révéler son intention. Le rapport de subjectivité à ce niveau concerne deux personnages : Sondia et son épouse. Ayant juré fidélité à cette dernière, il évite pourtant de lui révéler la vérité au sujet de la déprime qui le ronge. Peu avant les résultats de son test sérologique du VIH, il tergiverse et panique, se demandant notamment comment il réagirait si le diagnostic le déclarait séropositif. Médiatisant cet état de confusion au lecteur, le narrateur marque lui aussi sa subjectivité en relatant : « la raison fondamentale était qu'il redoutait fortement sa propre réaction à l'annonce desdits résultats. Les acceptera-t-il ? Aurait-il l'attitude de certains malades qui avaient opté pour le suicide ? » (Ngome 2005 : 162). L'usage de questions rhétoriques à la fin de cette méditation renforce l'ambiguïté qu'entend susciter Sondia auprès de son épouse, laquelle, à cet instant du récit, est enceinte de lui et ignore tout de son inconfort psychologique.

---

<sup>7</sup> In [<http://www.analyse-du-discours.com/les-marques-de-tension>], consulté le 23 juillet 2020. On évoque à travers cet opérateur de recherche, les concepts tels que le masquage, l'opacité et les effets de ponctuation.

La dernière marque de la tension qui anime Sondia réside dans « les effets de ponctuation » que suscite son attitude peu avant l'annonce des résultats de sa sérologie du VIH. Ces effets révèlent un message sur lequel le locuteur voudrait attirer l'attention. La forme subjective mise en exergue est celle du lecteur. Ce dernier se trouve interpellé sur le regard qu'il pose sur la pandémie du SIDA qui fait des ravages. Conscient de ce que vivre avec le SIDA n'est pas une sinécure, Sondia s'adresse au potentiel lecteur virtuel en l'invitant implicitement à reconsidérer son attitude pour éviter des relations sexuelles incontrôlées. Le VIH tue et qui qu'on soit, on s'expose à sa rage pour peu qu'on pratique une sexualité imparfaite. Telle est la quintessence du discours de Sondia, sujet agissant, sous la forme de questionnements rhétoriques visant à sensibiliser le potentiel lecteur sur la portée d'une sexualité audacieuse : « Le SIDA tue ? J'ai le SIDA donc je vais mourir. Quand vais-je mourir ? À l'annonce des résultats du test de séropositivité, ou alors, lorsque cette maladie décidera d'ôter ma vie tranquillement ? » (Ngome 2005 : 169). Le genre de mort préoccupe autant le personnage de Ngome que le lecteur lorsque Sondia poursuit son questionnement : « Comment vais-je mourir ? Est-ce que j'écourterai ma propre vie en me donnant la mort ou alors j'attendrai d'être sucé comme une orange, consommé à petit feu de l'intérieur comme un arbre par un ver ? » (Ngome 2005 : 169-170). Si on avalise le postulat qu'« une langue sans expression de la personne ne se conçoit pas » (Benveniste 1969 : 261), alors il convient de relever qu'il existe une autre forme de subjectivité qui constitue la deuxième partie de ce travail : la subjectivité au second degré.

## **2. La subjectivité au second degré**

Le degré d'appréhension est qualifié de second en ceci que la forme de subjectivité en question est dite évaluative et affective. Cette variante « dénonce la réaction émotionnelle du sujet qui s'avoue implicitement ou explicitement comme source d'interprétation et d'évaluation du référent qu'il est censé décrire » (Kerbrat-Orecchionni 1994 : 168). Dans l'optique d'exprimer cette variante subjective, on procède à la sélection de modalisateurs et de substantifs évaluatifs qui régissent le discours en termes de jugement de valeur, d'adhésion ou de rejet de la part du sujet. Deux modalisations de la subjectivité s'avèrent pertinentes : la modalisation appréciative et la modalisation déontique.

### **2.1. La modalisation appréciative**

Elle exprime un jugement de valeur ou un sentiment de la part de l'énonciateur. Le jugement de valeur que formule Sondia s'opère lorsque le narrateur peine à définir la nature des malaises qui le chagrinent. Il lui permet surtout de s'évader en vue d'oublier ses soucis de santé à travers l'usage des modalisateurs « laid » et « vieux » dans la description du prénom que lui donnent ses parents au moment de sa naissance. Puisque l'interrogation rhétorique « n'appelle même pas de réponse, tant la réaction attendue du public est considérée, même de manière forcée, comme évidente » (Robrieux 2000 : 116), elle oblige le sujet parlant à caractériser le comportement d'un personnage digne d'intérêt. Cette

évasion l'accompagne dans sa rêverie. Voilà pourquoi ce dernier juge son prénom Damascus de bizarre. L'interrogation rhétorique, contribue à effacer la trace des idées noires qui rongent sa mémoire : « comment avait-on pu lui donner un prénom aussi laid et vieux que Damascus ? » (Ngome 2005 : 10). La dénonciation de la réaction émotionnelle de Sondia permet d'appréhender son point de vue comme étant un jugement de valeur. Il s'agit de réaffirmer que le choix de son prénom est bibliquement motivé et culturellement orienté par l'empreinte symbolique dont ses parents veulent le marquer pour sa vie alors qu'il n'est qu'un enfant. Hamon affirme d'ailleurs que chaque nom a une signification. L'enfant est donc mal placé pour questionner les mobiles ayant présidé à l'attribution de son nom. Tout au plus peut-il causer avec ses parents pour mieux cerner la portée culturelle et ethnique du signifié onomastique de son nom. Force est de reconnaître qu'un prénom n'est ni laid ni vieux ; il articule un signifié ésotérique qu'il convient plus souvent de décrypter dans la culture du locuteur qui s'en plaint.

Par ailleurs, lorsqu'il est testé positif au VIH/SIDA, Kwedi, le collègue de Sondia, ment à sa femme, la laissant croire qu'il est doublement victime de sorcellerie et d'empoisonnement. Prenant passionnément le parti de son époux, l'épouse réagit en employant les adjectifs « méchant » et « mauvais » dans ses propos au point de verser dans un jugement de valeur. Sans au préalable chercher ni à recouper l'information mensongère livrée par son mari, ni à vérifier l'authenticité du diagnostic relaté par l'époux pour le confronter à celui établi par les médecins, cette femme naïve argumente en outre sur la question de la jalousie en affirmant : « que le monde est méchant ! C'est la jalousie. *Qu'est-ce que nous avons fait de mauvais ?* » (Ngome 2005 : 99). La modalisation déontique dévoile également un pan de vérité non avouée sur la vie des débauchés mis en scène par Ngome.

## **2.2. La modalisation déontique**

Cette forme de modalisation rend compte de la position d'autorité postulée par le locuteur. Elle se manifeste par l'expression de la volonté, du devoir, de la nécessité, du conseil et toutes les marques de la phrase injonctive. La particularité de cette variante modale réside dans ce qu'elle regroupe en son sein plusieurs marques d'expression de la part du sujet.

D'abord, la position d'autorité. Celle-ci est l'apanage du médecin lorsque ce dernier doit annoncer à Sondia le résultat de son test de VIH. Le statut de proclamateur du résultat médical d'un individu angoissé installe le médecin dans une posture de conseiller. Il a la volonté d'instruire, d'informer voire de réformer des attitudes comportementales qui engendrent parfois la mort pour peu que celles-ci soient mal observées par les citoyens. Sondia en fait partie. Les phrases déclaratives auxquelles recourt le médecin ont valeur d'injonction. Elles sont formulées sur un ton qui révèle l'assurance et la maîtrise du sujet développé. Le style direct qui accompagne la narration des faits fonctionne dans le récit au confluent de l'interrogation rhétorique afin de renforcer le sentiment de confusion dans lequel se trouve plongé ce malade autoproclamé apparemment incurable. Pour Klein, le style direct « reproduit directement, tels quels et intégralement les propos

qui ont été tenus » (1998 : 151). Le narrateur y a recours chaque fois qu'il entend susciter un « effet de réel » dans l'esprit du lecteur. Roland Barthes l'appréhende comme une manœuvre d'écriture qui pousse l'auteur à laisser « croire au lecteur que son œuvre, bien qu'issue de son imagination, a cependant un caractère véridique » (in Klein 1998 : 152). Par le biais du discours direct, le médecin dresse ainsi le diagnostic du bilan de santé de Sondia, lequel se clôt par ce verdict : « neuf sur dix des patients que j'envoie faire le test de VIH/SIDA sont séropositifs, c'est tout dire de la gravité de cette pandémie à travers le monde et dans notre pays à ce jour. Monsieur Damascus Sondia, vous êtes séro... » (Ngome 2005 : 201). Le fait de ne pas achever son mot participe du dévoilement de la force illocutoire qui caractérise son propos. Il en est le maître incontestable. La désinence verbale au passé simple utilisée par le narrateur conforte ce postulat qui se révèle dans les sentiments d'intenses inquiétude et incertitude qui secouent Sondia. Le narrateur en dit : « le cœur de Sondia lâcha. Il ferma les yeux pour éviter l'effet d'annonce de la séropositivité qui tombe souvent comme une sentence de mort » (Ngome 2005 : 201). Le son de cloche est le même lorsque l'ophtalmologue de Sondia l'envoie faire le test du VIH. C'est également grâce à l'usage de cette variante communicative qu'il assigne à ce dernier sa prochaine destination hospitalière : « je vous conseille de faire un test de VIH/SIDA si vous n'en avez pas encore fait » (Ngome 2005 : 29).

Ensuite, il y a le devoir. Celui de tuer toute forme de suspense au terme d'un diagnostic qui s'est avéré favorable au patient. Le devoir du médecin consiste à apaiser les cœurs en proclamant des résultats apaisants quels que soient les cas de maladie abordés. L'usage de la phrase impérative traduit la force injonctive que recèle le discours du médecin au moment de proclamer la sentence finale, tel un juge : « Ne vous en faites pas, vous êtes séronégatif. Félicitations ! » (Ngome 2005 : 202). Le style direct qui accompagne également la production langagière dans ces propos restitue à cette trame hospitalière tout son signifié au niveau de la position d'autorité occupée par le médecin.

Enfin, il y a le conseil médical. Celui-ci se traduit par l'appel à la conscience que formule le médecin à l'endroit de son patient. Ledit appel procède de la responsabilité et de la responsabilisation que l'homme de santé attribue à Sondia en l'érigant comme relai de la cause médicale. Le médecin ne transige pas sur le nouveau statut qu'il confère à un ex coureur de jupon : il en appelle au sens élevé de la conscience de ce dernier. Le message du médecin-traitant a donc valeur d'injonction sous-jacente lorsqu'il confie à Sondia : « En homme responsable et réfléchi, vous savez ce qui vous reste à faire » (Ngome 2005 : 202). Pour justifier le nouvel état d'esprit qui l'anime, Sondia manifeste sa sérénité retrouvée de diverses manières. En tant que personnage, il dévoile une gamme plus variée de sentiments plus rassurants qui traduisent la marque de sa subjectivité. Son premier sentiment est l'hilarité. À l'annonce de sa séronégativité, le narrateur dit de lui qu'il « ne crut pas ses oreilles » (Ngome 2005 : 202). Son comportement d'homme infidèle ne le rassurait pas. Et, se mirant dans un miroir, il affiche un autre sentiment, celui de l'apaisement. Le modalisateur d'appréciation « discrètement »,

autant que l'indice d'expression de la spatio-temporalité, « en même temps », sous-tendent cette idée dans le fragment ci-après : « il se pinça discrètement sur la cuisse et se mordit en même temps les lèvres afin de savoir si ce n'était pas un rêve » (Ngome 2005 : 202). Le sentiment d'assurance et de confiance renaît en lui à l'idée de se savoir en santé et de surcroît séronégatif pour le plus grand bien de sa famille. Le modalisateur « par enchantement » conforte ce point de vue dans le fragment « toutes ses maladies et ses malaises disparurent par enchantement » (Ngome 2005 : 202). Le narrateur confirme, en outre, cette opinion dans les propos qui suivent. Lesdits propos montrent un Sondia reconquis, psychologiquement requinqué, parce que prêt à parler de son bilan de santé à tous les autres personnages qui l'entourent : « devant lui se dressait une nouvelle vie pleine de promesses, de sérénité, d'espoir et d'engagement à tenir absolument » (Ngome 2005 : 202).

La dernière halte digne d'intérêt dans ce travail est la mise en faisceau d'un argument alternatif au sujet des considérations qui définissent la subjectivité. Celle-ci voit dans toute unité lexicale la manifestation de la subjectivité, puisque « les "mots" de la langue ne sont jamais que des symboles substitutifs et interprétatifs des "choses" » (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 79).

### **3. Le roman et sa vision : entre subjectivité de l'auteur, du personnage et du lecteur**

Le texte littéraire étant avant tout un média qui forme et informe l'homme, l'analyse qui suit en fait comme « un objet moral. [Car] c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social » (Cros 2003 : 45). Dans tout texte romanesque, se déploie une « dialectique féconde » qui unit la « fonction représentative et la fonction productive » (Mitterrand 1980 : 7). Cette fusion entre les deux ordres de fonction génère le sens de l'œuvre. Le roman apparaît ainsi comme « la manière dont la narration émerge de la vie et retourne à elle pour la transformer » (Baroni 2009 : 9). *J'ai le SIDA* souscrit à ce postulat en s'offrant comme un pacte avec la fidélité, et un plaidoyer pour l'abstinence des jeunes.

#### **3.1. Un pacte avec la fidélité**

La fidélité renvoie à l'observance des mesures barrière afin de se préserver des risques de contraction de la pandémie du VIH/SIDA. L'une desdites mesures consiste à manifester sa fidélité à son partenaire sexuel. Tel est le rôle de l'acte posé par le narrateur d'afficher une annonce publicitaire sur le mur de l'hôpital. Il s'agit d'imprimer sa subjectivité en exprimant au lecteur son sentiment au sujet de la préservation de la santé et de la conservation de la vie. La conservation de la vie passe par une hygiène de vie minimale et exemplaire articulée autour du respect des consignes édictées dans ladite affiche : « pas de pote sans capote » (Ngome 2005 : 22), y lit-on. La subjectivité est ici affirmée à travers la modalité déontique. La position d'autorité orientée vers l'attribution d'un conseil, doublée de la tonalité injonctive assumée par le temps verbal de l'impératif, soulignent l'indispensable nécessité de se montrer attentif à la manière de vivre ou de jouir de sa sexualité. Le

« pote », synonyme d'ami, et la « capote », référent du préservatif, illustrent par la voie de la rime les conditionnalités *sine qua non* d'un partenariat gravitant autour de la conservation de l'amitié sur la base de la préservation de la santé des uns et des autres. Il s'agit pour l'auteur de rappeler les fondements d'une sexualité responsable articulée autour du port systématisé du préservatif lors de rapports sexuels douteux. Pareille attitude contribuerait à réduire la propagation du virus dans les artères de la cité. La prise de conscience individuelle se manifeste aussi par l'acceptation courageuse de sa séropositivité. Nul n'étant responsable de la santé de l'autre en cas de contagion, il ne convient pas de s'en prendre aux innocents. Le personnage de Kwédi se révèle à cet égard un contre-exemple quant à l'acceptation de sa séropositivité lorsqu'il exprime une colère noire à l'annonce de ses résultats au test du VIH. Le narrateur communique ainsi la teneur de son état d'esprit : « Kwedi était en colère contre le monde entier, contre la maladie, contre la femme qui la lui aurait transmise » (Ngome 2005 : 93). L'usage par trois fois du modalisateur « contre », à la fois préposition et adverbe, traduit la profondeur d'un sentiment de mécontentement exacerbé qui engage la responsabilité des autres (le monde entier, la maladie et la femme contaminant), alors que Kwédi s'exposait aux menaces d'une vie sexuelle risquée.

Une première attitude inopérante consiste à afficher sa subjectivité en contestant, ouvertement ou non, le verdict des tests sérologiques. Pourtant, conscient d'avoir mené une vie de débauche, Kwedi remet en cause les résultats que lui présente le médecin. Dans son mode de faire, il recourt à la modalisation épistémique. Celle-ci exprime un jugement du sujet par rapport à la valeur de vérité de son énoncé. L'expression de la probabilité et de l'éventualité relèvent de cette modalité comme le montre le narrateur : « sans trop y croire [...] Kwedi expliqua au médecin que ces résultats étaient faux, archi-faux ; que ce n'était pas ses résultats à lui, qu'on avait confondu son sang à celui d'un autre au laboratoire, qu'il fallait reprendre les analyses » (Ngome 2005 : 94). L'éventualité pour le médecin de s'être trompé sur le résultat des analyses sanguines effectuées pour le cas du patient Kwédi amènent celui-ci à conclure que l'agent de santé a mal fait son travail. Aussi, lui signifie-t-il son doute en vue de contester la valeur de vérité de ses énoncés.

Qui pis est, la guérison morale, lorsqu'on est une victime du VIH, ne s'acquiert pas dans le mensonge mais dans une communication courageuse et soutenue avec ses partenaires de vie. Pour sa part, Kwedi n'est pas de cet avis. Il ne s'offusque pas de cacher le résultat de ses examens à sa propre femme. En outre, il simule un empoisonnement. Cet argument est justifié par l'usage récurrent, dans l'exemple qui suit, du présentatif « c'est », perçu par les grammairiens comme modalisateur et/ou indice de perception de l'emphase : « c'est le poison, [...] C'est la sorcellerie » (Ngome 2005 : 98). La prise en compte du pacte de fidélité engage les malades du VIH. Elle les invite à partager le douloureux secret de leur sérologie négative avec leur partenaire de vie afin de briser les chaînes du stress et rompre le cycle de la contamination. Tel n'est pas l'avis de Kwedi, puisque ce dernier s'emploie à se traiter seul, abandonnant ainsi sa femme dans les méandres d'une maladie ravageuse. Le narrateur affirme qu'il prenait « ses médicaments importés

d'Europe sans prévenir Christiane qui logiquement devait être infectée » (Ngome 2005 : 100). La posture suicidaire qu'adopte Kwedi face au VIH ouvre la voie à un plaidoyer : celui de la responsabilisation des individus à travers la célébration de l'abstinence des jeunes.

### 3.2. Un plaidoyer pour l'abstinence des jeunes

Pour H. Mitterand, la forme porte la trace de l'idéologie car « c'est dans la forme même que le romancier donne au mode d'existence sociale de ses personnages, de leur décor ; et de leur destin, [...], que se glisse le geste idéologique » (1980 : 6). À travers les formes diverses étudiées *supra*, le texte de Ngome formule un plaidoyer à l'heure où d'autres pandémies, telles que la Covid 19, sévissent dans le monde. Il devient urgent pour tous les citoyens du monde d'observer des mesures préventives conséquentes afin de stopper le cycle de déstabilisation des humains à cause du VIH. Les incidences de cette maladie sur les humains interpellent la responsabilité plus accrue de tous. Dans le roman, Kwedi tout comme Sondia se révèlent de mauvais exemples en matière de sexualité responsable et d'abstinence. Comme pour dire que chaque individu assume et assure son destin sexuel. Seulement, la philosophie qui sous-tend le comportement qu'adopte Kwedi à l'annonce de sa séropositivité mérite un temps d'arrêt. Elle s'inscrit dans une logique de revanche. Pour lui, il s'agit de passer le témoin de la maladie à celui ou celle qui le lui avait transmis. L'usage du futur de l'indicatif, en alternance avec le conditionnel et le subjectif de projection vers la matérialisation du mal, conforte notre argument : « quelqu'un la lui avait transmise. Il la transmettra aux autres. Il serait hors de question qu'il meure seul » (Ngome 2005 : 103). Ainsi, en de résolvant à s'engager dans une campagne de nuisance destinée à tuer l'autre, « l'opération SIDA-pour-tous » (Ngome 2005 : 109), Kwedi opte aussi pour la transmission du virus à plusieurs de ses anciennes copines et autres femmes mariées. Son attitude horripile son épouse qui, désormais contaminée, se comporte avec dignité et responsabilité : « elle déclara avec fermeté, détermination, courage qu'elle allait vivre... avec le SIDA et bien » (Ngome 2005 : 115).

Rétrospectivement relatés, les décès successifs d'une quinzaine de personnages d'origines culturelles camerounaises diverses, parmi lesquelles Kwedi, Oumarou, Mvondo, Galius Lyonga, Johanna Enanga, Zebedée Pius et Edimo, attestent que le SIDA n'épargne aucun irresponsable sexuel. Voilà qui justifie pourquoi tout au long du récit, Sondia traduit son état de stress en implorant la clémence divine au moyen d'une prolepse. Un ressaisissement comportemental s'avère impérieux voire indispensable pour tous les coureurs de jupons et autres débauchés si ces derniers entendent se tirer d'affaire face à la menace du SIDA. La résolution de Sondia, qui articule en réalité la vision du monde de Blasius Ngome, se décline au moyen d'une phrase complexe au style direct : « si d'aventure le Dieu de bonté m'accorde une dernière chance d'être séronégatif, je m'engage à pratiquer l'abstinence qui est la seule voie du salut, point. C'est-à-dire que je ne connaîtrai aucune autre femme que mon épouse » (Ngome 2005 : 186). Finalement déclaré séronégatif, Sondia se résout à combattre la pandémie aux côtés des médecins. Il

s'agit de contribuer à la promotion et l'observance des gestes barrière visant à obstruer la voie au SIDA. Le narrateur omniscient portraiture de la sorte ce nouveau personnage engagé : « il signa avec sa conscience de façon unilatérale et irréversible un pacte avec la fidélité. Il avait une seule et unique prescription pour les enfants en âge de puberté : l'abstinence ! Il avait un seul conseil à donner au monde entier : la prudence » (Ngome 2005 : 202).

### **Conclusion**

Au bout du compte, les ressorts de la subjectivité s'avèrent pluriels dans *J'ai le SIDA*. Qu'elle soit de premier degré ou de second degré, la subjectivité engage d'abord l'action du narrateur. Ce dernier se définit alors comme le porte-voix de l'auteur sur la pandémie du VIH/SIDA en attirant l'attention des uns et des autres sur les comportements éthiques dignes de respect et prompts à être affichés pour s'en soustraire. Personnages et lecteurs prennent ensuite le relai dans la transmission de la vision sur cette maladie résultant parfois d'une sexualité débridée, en se positionnant respectivement comme destinataires et destinataires de ladite vision de la santé. Le procédé de l'implication permettant de décrypter l'affect, les désirs, et autres états de conscience des personnages, s'opère d'une part, à travers l'usage de déictiques (indices personnels et spatio-temporels), et d'autre part, à travers l'usage de modalisateurs et des marques de tension. Les formes dialogales qui articulent l'expressivité du récit dans la dynamique de déploiement de la subjectivité contribuent à définir l'orientation alternative qu'il conviendrait pour le personnage d'assumer non seulement pour éviter la maladie du VIH, mais aussi pour s'accepter comme séropositif s'il venait à la contracter. Voilà pourquoi le romancier et ses personnages convient le lecteur à adopter un pacte de fidélité avec leurs partenaires sexuels afin de réduire les risques de contamination au VIH/SIDA. Pour le romancier, il s'agit effectivement de formuler un plaidoyer en vue de conférer un sens nouveau à la pratique de l'abstinence des jeunes, en tant que mode de prévention le meilleur pour barrer la route à la pandémie silencieuse qui, à l'instar de la Covid 19, continue à répandre la désolation dans les familles.

### **Bibliographie**

- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.  
Baroni, Raphaël (2009), *L'Œuvre du temps*, Paris : Seuil.  
Barthes, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris : Seuil.  
Benveniste, Emile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.  
Cros, Edmond (2003), *La Sociocritique*, Paris : L'Harmattan.  
Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.  
Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1994), *Les Intentions verbales, Volume 3*, Paris : Armand Colin.

- Klein, Catherine / Besson, Jean-Jacques / Caron-Michamblé, Catherine / Achard, Anne-Marie (1998), *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler. Méthode pour les lycées*, Paris : Hachette.
- Maingueneau, Dominique (2005), *Code langagier et scène d'énonciation philosophique*, in *Rue Descartes*, 50 : 22-33.
- Mitterand, Henri (1980), *Le Discours du roman*, Paris : PUF.
- Ngome, Blasius (2005), *J'ai le SIDA*, Douala : Macacos.
- Ricœur, Paul (1969), *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris : Seuil
- Robrieux, Jean-Jacques (2000), *Rhétorique et argumentation*, Paris : Nathan.
- Viart, Dominique / Vercier, Bruno / Évrard, Franck (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas.
- Zéraffa, Michel (1971), *Roman et société*, Paris : PUF.
- Zink, Michel (1985), *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint-Louis*, Paris : PUF.



# LINGUISTIQUE DE LA FORME NOMINALE D'ADRESSE ET SON RÔLE DANS LA MISE EN ŒUVRE DE LA RELATION INTERPERSONNELLE DANS LES *LETTRES* DE MADAME DE SÉVIGNÉ

**Kahina GAMAR**  
**Université Montpellier 3, France**  
*Praxiling (UMR 5267 CNRS)*  
**kahina.gamar@univ-montp3.fr**

## **Résumé**

Je propose d'analyser la relation intersubjective dans les *Lettres* de la marquise de Sévigné. Il me semble intéressant de voir comment s'organise cette relation dans un corpus écrit envisagé comme une conversation à distance. Pour ce faire, je m'appuie sur l'analyse des différentes formes nominales d'adresses (désormais FNA) qui permettent de dégager les différentes façons d'ancrer linguistiquement le coénonciateur dans les lettres. Les FNA construisent en effet « une directionnalité, une référenciation orientée, et [...] inscrit l'apostrophe dans un espace de partage » (Détrie 2006 : 190). Quel est leur rôle dans une interaction épistolaire, dont la spécificité est d'être différée spatialement et temporellement ? Quels sont les facteurs qui contribuent à leur choix ? Quelle relation interpersonnelle construisent-elles entre les deux protagonistes désignés par *je* et *vous* ?

## **Abstract**

### **THE FNA'S LINGUISTIC ANALYSIS AND ITS ROLE IN THE IMPLEMENTATION, OF THE INTERPERSONAL RELATIONSHIP IN THE *LETTERS* OF MADAME DE SÉVIGNÉ**

I propose to analyze the intersubjective relationship in the Letters of the Marquise of Sevigné. It seems interesting to me to see how this relationship is organized in a written corpus envisaged as a remote conversation. To do this, I rely on the analysis of the different nominal forms of addresses (now FNA) that make it possible to identify the different ways of anchoring the co-speaker linguistically in the letters. The FNA build “a directionality, an oriented referencing, and [...] inscribe the apostrophe in a sharing space” (Détrie, 2006: 190). What is their role in epistolary interaction, the specificity of which is to be spatially and temporally deferred? What factors contribute to their choice? What factors contribute to their choice? What interpersonal relationship do they build between the two protagonists designated by I and you?

**Mots-clés :** *relation interpersonnelle, formes nominales d'adresse, rapport de place, interaction épistolaire.*

**Key words :** *interpersonal relationship, nominal forms of address, place relationship, epistolary interaction.*

## 1. Introduction

Les FNA, selon Kerbrat-Orecchioni « sont des *syntagmes nominaux d'adresse*, qui sont souvent constitués de plusieurs items » (2010 : 13). S'intéresser aux FNA c'est mettre l'accent sur un domaine peu mobilisé qui offre des analyses beaucoup plus riches de la relation interpersonnelle : « en effet, si les linguistes se sont intéressés aux pronoms d'adresse, notamment dans le cadre de l'analyse conversationnelle, de la pragmatique ou de la sociolinguistique, les noms d'adresse les ont par contre peu mobilisés » (Détrie 2006 : 8). Les noms d'adresse sont beaucoup plus riches que les pronoms d'adresse :

« Corrélativement, ils sont plus chargés sémantiquement, permettant d'exprimer des valeurs sociales et relationnelles plus fines et diversifiées que les pronoms, avec lesquels ils fonctionnent en corrélation » (Kerbrat-Orecchioni 2010 : 12).

Les FNA se caractérisent par la propriété de détachement : « hors de la charpente phrastique » (Détrie 2006 : 28). Cette propriété qui caractérise les termes d'adresse en emploi vocatif est évoquée et analysée par Détrie (2006). Les FNA permettent d'installer l'allocutaire, de le positionner spatialement ou discursivement et bien entendu relationnellement.

## 2. Configurations possibles des FNA et leur rôle dans la relation interpersonnelle

### 2.1. Les identifications par le biais d'un terme relationnel et/ou affectif

Différentes combinaisons sont utilisées par Madame de Sévigné. Leur analyse permet de mettre en lumière la nature de la relation interpersonnelle qu'elle veut établir avec chacun de ses destinataires.

#### 2.1.1. Possessif+nom/possessif+(adv)+(adj)+nom

Le déterminant possessif, dans le syntagme nominal en adresse, établit une relation avec la personne du possesseur. Ce procédé rappelle le mécanisme de l'article défini associé à une expansion restrictive en « de ». Dire « ma fille » pour la marquise signifie la fille de moi.

Sémantiquement, la relation interpersonnelle construite par un syntagme déterminé par un possessif n'est pas transparente. La marquise en use pour exprimer :

#### a. L'affection

A la première personne, l'emploi du possessif est souvent associé à l'expression des sentiments du locuteur :

« Vous me récompensez bien, ma fille, de mes pertes passées ; j'ai reçu deux lettres de vous qui m'ont transportée de joie. Ce que je sens en les lisant ne se peut imaginer, et si j'ai contribué quelque chose à l'agrément de votre style, je croyais ne travailler que pour le plaisir des autres et non pas pour le mien. Mais la providence, qui a mis tant d'espace et tant d'absences entre nous, m'en console un peu par les charmes de votre commerce » (I : 279-280).

Le syntagme « ma fille », instaure une relation affective entre la mère et l'interpellée : Madame de Grignan. Les termes relationnels de parenté servent à les rapprocher dans un rapport affectueux où l'amour et la bienveillance de la mère dominant. Ces lettres manquantes sont une compensation. La marquise a longtemps attendu ces lettres et elle le souligne à chaque fois qu'elle écrit. Les accusés de réception, les demandes incessantes de lettres de la part de Madame de Sévigné témoignent de la peur qu'elle éprouve quand elle n'a pas de nouvelles. Ici, le ton de la lettre est d'emblée euphorique, « ma fille » prolonge le « vous » initial, sujet de récompenses, tout en lui rappelant peut-être discrètement par cette apostrophe, son rôle et ses devoirs de « fille ». Cet aspect de la FNA est plus net dans le passage ci-dessous, où l'épistolière a une position d'exclusivité et de centrage absolu sur l'autre, et sur la lettre de l'autre :

« Ah ! ma fille, de quelque endroit que vienne ce retardement, je ne puis vous dire ce qu'il me fait souffrir. [...] Adieu. Je suis chagrine, je suis de mauvaise compagnie. Quand j'aurai reçu de vos lettres, la parole me reviendra » (I : 272).

La FNA « ma fille » est souvent sollicitée quand il est question du sentiment de tristesse dû à la séparation : « Me voilà déjà loin de vous, ma fille ; mais comprenez-vous avec quelle douleur j'y pense ? » (328, I : 597).

Madame de Grignan doit écrire à sa mère pour la rassurer de son amour. Ces attentes sont exprimées avec « ma petite » qui est bien plus caressante que « ma fille » : « Causez un peu avec moi, ma petite, quand vous aurez le loisir. » (143, I : 182). D'autres formes comme « mon enfant » expriment cette relation d'appartenance :

« Je vous aime, mon enfant, et vous embrasse avec la dernière tendresse » (139, I : 170).  
« Adieu, mon enfant. Mon Dieu ! N'êtes-vous point tombée ? [...] Vous me ménagez, mais je suis bien pis de n'avoir pour bornes que mon imagination » (200, I : 345).

Cette FNA est souvent associée au mot « tendresse », celle qu'éprouve la mère pour son enfant. Il y a donc un rapport plus souple et plus rapproché dans les énoncés contenant « mon enfant ». L'amour qu'éprouve la marquise pour son enfant est une passion et elle l'éprouve, comme toute mère fusionnelle, dans l'aliénation et l'inquiétude.

La possession est aussi marquée dans la relation entre la marquise et ses cousins comme Bussy-Rabutin. Le possessif de la FNA « mon cousin » est associé à l'expression de l'affection de l'épistolière vis-à-vis de ce cousin. D'ailleurs, la marquise avance les mots : *gai* et *réjoui* qui donnent à voir cette expression affective :

« Ah, la bonne fièvre quarte, mon cousin, qui laisse le cœur gai et qui n'empêche pas d'écrire une aussi plaisante lettre que celle que cette heureuse veuve vous a écrite à Forléans ; mais aussi la jolie réponse que vous y avez faite ! [...] vous savez combien je suis digne de ces sortes de choses-là et combien mon cœur en est réjoui » (631, II : 591).

Les adjectifs substantivés marquent le degré d'affect et les caractéristiques de l'interlocuteur. La marquise utilise « ma bonne », terme affectueux réservé à sa fille. La FNA apparaît comme une empreinte de la marquise, son sceau personnel qui permet de l'identifier. « Ma bonne » est très en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle est dotée d'une connotation axiologique laudative, affectée d'un sens évoquant l'idée de « beau, bon », qui la rend apte à manifester l'amour maternel :

« Je vous conjure, ma chère bonne, de conserver vos yeux ; pour les miens, vous savez qu'ils doivent finir à votre service [...] joignez, ma bonne, à la tendresse et à l'inclination naturelle que j'ai pour votre personne, la petite circonstance d'être persuadée que vous m'aimez, et jugez de l'excès de mes sentiments » (136, I : 160).

L'utilisation de cette FNA n'est pas toujours transparente : seul le cotexte dans lequel elle s'insère montre la stratégie de la marquise, ci-dessus, il s'agit d'inciter sa fille, réputée sévère et intransigeante, à se montrer plus clémente et plus apte à comprendre les excès de tendresse de sa mère. Dire « ma bonne » signifie que sa fille est pleine de bonté mais aussi qu'elle est capable de réagir comme telle et de mettre en jeu cette bonté :

« Je crois, ma chère bonne, que vous entrez dans ces vérités, qui finiront et qui me feront retrouver comme j'ai accoutumé d'être. Je n'ai pu m'empêcher de vous dire tout ce détail dans l'intimité et l'amertume de mon cœur, que l'on soulage en causant avec une bonne dont la tendresse est sans exemple » (894, III : 156).

L'expression de l'affection cherche à s'exprimer de façon variée. La valeur affective des syntagmes nominaux en adresse est renforcée par l'utilisation des adjectifs (*cher, pauvre, aimable, petit*). « Cher » est le plus fréquent, il donne à entendre la relation de celui qui nomme à celui ou celle qui est nommé(e). Cette relation est souvent renforcée par le cotexte où la marquise avance les mots : *tendresse, amour, bonne lettre*:

« Je vous conjure, ma chère fille, d'avoir soin de votre santé. Conservez-la pour l'amour de moi, et ne vous abandonnez pas à ces cruelles négligences, dont il ne me semble pas qu'on puisse jamais revenir. Je vous embrasse avec une tendresse qui ne saurait avoir d'égale » (131, I : 151).

« Qu'aurez-vous cru de moi, mon cher cousin, d'avoir reçu une si bonne lettre de vous » (485, II : 246-247).

« Je trouve, ma chère bonne, qu'il s'en faut beaucoup que vous soyez en solitude. Je me réjouis de tous ceux qui peuvent vous divertir » (183, I : 298).

L'adverbe de degré « très » dans « ma très chère enfant » ou « ma très chère bonne » intensifie le sentiment d'affection de la mère qui « baise tendrement », qui reçoit « mille douceurs » et « les souvenirs tendres et trop aimable » :

« Adieu, ma très chère enfant, vous voyez bien que se chatouiller pour se faire rire, c'est justement ce que nous faisons. Je vous embrasse et vous baise tendrement » (205, I : 358).

« Que je suis aise que vous soyez à Livry, ma très-chère bonne, et que vous y ayez un esprit débarrassé de toutes les pensées de Paris ! » (913, III : 203).

### ***b. L'autorité***

L'épistolière profite de son autorité maternelle pour donner des conseils à sa fille. « Ma petite » fonctionne comme une FNA relationnelle grâce à l'utilisation du déterminant possessif « ma ». Le mot « petit » ne peut être prononcé que si le locuteur occupe une position haute par rapport à son interlocuteur : « Je souhaite, ma petite, que vous m'aimiez toujours ; c'est ma vie, c'est l'air que je respire. Je ne vous dis point si je suis à vous ; cela est au-dessous du mérite de mon amitié » (157, I : 226). Madame de Grignan est ainsi dans une position basse par rapport à sa mère. Elle lui doit donc obéissance. Le souhait formulé par sa mère, celui d'être aimée, n'est qu'une formule de politesse qui cache un ordre implicite (aimez-moi). De plus, dire « c'est l'air que je respire » à sa fille c'est la mettre dans une position délicate et la rendre responsable si elle est privée de cet air qui la fait vivre.

L'épistolière utilise une autre FNA « ma fille » :

« Je vous conjure, ma chère enfant, si vous vous embarquez, de descendre au Pont. Ayez pitié de moi ; conservez-vous, si vous voulez que je vive. Vous m'avez si bien persuadée que vous m'aimez qu'il me semble que dans la vue de me plaire, vous ne vous hasarderez point. Mandez-moi bien comme vous conduirez votre barque » (134, I : 158).

La marquise utilise le sens concret de la situation, l'embarquement de sa fille pour traverser le Rhône, pour mettre en jeu le sens second : savoir si sa fille a suivi ses conseils « descendre au Pont ». L'amour est toujours à l'œuvre, il dépend de sa fille « conservez-vous, si vous voulez que je vive ». Dans une autre lettre, « ma chère enfant » sert à accompagner une demande : « Retranchez donc vos écritures, ma chère enfant, et commencez par moi ; je prendrai cette commodité que vous vous donnerez pour une marque de votre amitié. » (1029, III : 407).

L'autorité de la mère se concrétise par l'utilisation des injonctifs « retranchez » et « commencez », ce qui montre que « ma chère enfant » n'était pas seulement caressant, mais, qu'il instaurait aussi un rapport de places.

### ***c. L'attaque courtoise***

La formule « mon gendre » instaure une relation interpersonnelle moins affective. La marquise a souvent eu un rapport distant avec celui qui lui a pris sa fille :

« Approchez-vous, mon gendre. Vous voulez donc me renvoyer ma fille par le coche. Vous en êtes mal content, vous êtes fâché, vous êtes au désespoir qu'elle admire votre château, qu'elle le trouve beau » (I : 289).

Les autres lettres adressées à son gendre ont pour objectif de parler de la

santé de sa fille qu'il faut préserver. La marquise ne manque pas une occasion pour réprimander son gendre. Mais elle le fait intelligemment car « mon gendre » fonctionne comme un adoucisseur d'un FTA qui implique un acte menaçant pour la face de l'autre (le Comte de Grignan se fait gronder par sa belle-mère).

#### *d. La compassion*

La compassion traduit les sentiments d'angoisse de la mère quand sa fille est malade mais aussi sa participation à ses maux, à ses souffrances :

« Reposez-vous donc, ma pauvre bonne, et dormez, et mangez, et ne m'écrivez point. [...] Je vous assure, ma chère enfant, que si vous ne pouvez être en repos d'un côté sans être arrachée de l'autre, je suis encore bien plus que vous dans ce violent état » (796, II : 1046).

Normalement, la FNA construit une intersubjectivité sur le mode de l'individuation subjective distinguant les deux pôles de l'interaction. Or, dans cette lettre, l'individuation est remise en cause par l'emploi de « ma pauvre bonne » et l'utilisation de « je suis encore bien plus que vous dans ce violent état ». L'adjectif « pauvre » travaille la coorientation des PDV des interlocuteurs. Il y a donc un rapport de sympathie qui implique une coorientation entre la mère et la fille. Toutes les deux partagent les mêmes douleurs et ressentent la même chose, elles sont liées par la maladie.

Dans la lettre ci-dessous, « mon pauvre cousin » sert à exprimer de la compassion vis-à-vis de Bussy-Rabutin qui souffre, le verbe *plaindre* appelle souvent une FNA présentant l'adjectif antéposé « pauvre » dont l'antéposition modifie le sens de base au profit de la manifestation de la compassion du locuteur envers son interlocuteur : « Hélas ! Que je vous plains, mon pauvre cousin, d'avoir un rhumatisme quand vous auriez tant de besoin de toute votre personne pour agir dans nos affaires ; je les nomme ainsi » (860, III : 103).

La compassion traduit les sentiments d'amour et d'amitié de la marquise envers lui : « Vos malheurs me font une tristesse au cœur qui me fait bien sentir que je vous aime » (321, I : 586).

#### *e. Une relation d'empathie*

Il arrive aussi que le même adjectif en emploi subjectif affectif opère un glissement empathique. Contrairement à la relation de sympathie ou de compassion exprimée par le locuteur en direction de son interlocuteur, la relation d'empathie opère un glissement ou un transfert du sentiment vers le locuteur lui-même. La marquise utilise souvent cette tournure pour inciter sa fille à compatir à sa douleur, à comprendre ses sentiments et à les accepter :

« Je ne reçus point hier de vos lettres, ma pauvre enfant ; votre voyage de Monaco vous avait mise hors de toute mesure : je me doutais que ce petit malheur m'arriverait » (I, 278 : 521).

« Ma pauvre enfant » sert d'appui à Madame de Sévigné pour un appel à la compassion de sa fille. C'est donc un outil de l'auto-apitoiement. En effet, la marquise utilise ces FNA en s'adressant à sa fille qu'elle espère voir prendre part à sa propre peine « je me doutais que ce malheur m'arriverait ». Normalement, l'adjectif épithète antéposé « pauvre » qualifie le nom qu'il précède mais dans ce contexte, il devient l'épithète du nom qu'il ne qualifie pas : l'épistolière.

### **2.1.2. Article défini+nom**

L'article sert à actualiser le nom, il l'est aussi dans le cas où il précède un nom singulier suivi d'une expansion actualisante : « Adieu, l'aimable scélérat : écrivez-moi donc de temps en temps, et adressez vos lettres ici : on me les fera toujours tenir » (IV, 837 : 395). L'adjectif « aimable » donne une valeur affective au nom péjoratif « scélérat » qui sera renforcé par le cotexte. L'article défini indique l'être nommé, le Président de Moulceau, considéré comme ayant une particularité signalée par « l'aimable scélérat ». L'article défini exprime une relation sémantique renvoyant à une connaissance antérieure à l'énoncé. Il s'agit d'un dialogisme intersubjectif car déjà employée par Corbinelli.

« Il faut bien que je vous envoie une lettre que j'ai enfin escroquée à la philosophie de notre cher Corbinelli. Il m'a ordonné le nom de scélérat que j'avais oublié, et que vous méritez si bien. Adieu donc, illustre scélérat » (1368, III : 1147).

Avec « scélérat » précédé de l'axiologique positif « illustre », l'épistolière cherche à exprimer des valeurs diverses: il y a de l'affect, de l'amusement et un brin d'ironie.

### **2.1.3. Absence de déterminant ou article zéro+nom**

Il est admis que l'article est généralement absent du nom en apostrophe. Moignet (1981 : 143) précise que cette absence est liée au fait que l'apostrophe est expressive, la personne apostrophée est ancrée dans la situation d'énonciation sous les yeux du locuteur. Madame de Sévigné utilise le syntagme nominal « illustre scélérat » déjà cité *supra*. La présence du déterminant est inutile puisque les données du cotexte informent et donnent déjà des précisions sur l'être en question, « donc » exprimant la conséquence ou la conclusion d'énoncés immédiatement antécédents où la marquise informe sur l'origine de cette interpellation qu'elle doit à Corbinelli.

## **2.2. Les identifications par les formes *Madame, Mademoiselle, Monsieur***

Il faut signaler qu'il n'y a pas de terme générique pour désigner les appellatifs « Madame, Mademoiselle, Monsieur ». André-Larochebouvy les nomme titres, une valeur qu'ils perdent au fil du temps pour devenir de simples formes « passe-partout ». Chez Madame de Sévigné, ces formes occupent la troisième position, elles sont généralement destinées aux interlocuteurs qui ont un lien amical avec la marquise. Leur usage obéit à des stratégies diverses en relation avec les différentes formes actualisées dans les *Lettres*.

### 2.2.1. Les formes *Madame, Mademoiselle, Monsieur tout court*

La majorité de ces formes apparaît seule. En effet, il est admis que cet usage est beaucoup plus correct que les autres combinaisons (comme *Madame* ou *Monsieur*+patronyme). L'épistolière l'utilise pour s'adresser à ses amis qui ont une position hiérarchique élevée. Parmi eux, Gilles Ménage. La relation amicale autorise l'usage de « mon ami » car il est « l'ami de tous les amis le meilleur » (26, I : 23) mais elle lui préfère la FNA « Monsieur » :

« Je suis agréablement surprise de votre souvenir, Monsieur ; il y a longtemps que vous aviez retranché les démonstrations de l'amitié que je suis persuadée que vous avez toujours pour moi. Je vous rends mille grâces, Monsieur, de vouloir bien les remettre à leur place, et de me témoigner l'intérêt que vous prenez à mon retour et à ma santé » (49, I : 48).

L'utilisation de « Monsieur » crée une relation un peu formelle qui est modérée par les propos dans lesquels s'insère la FNA : une relation amicale et respectueuse entre les deux correspondants qui s'estiment mutuellement.

Le thème de l'amitié est aussi mis en relation avec la FNA « Monsieur » dans la lettre à Pomponne : « je vous demande toujours, Monsieur, la continuation de l'honneur de votre amitié » (52, I : 50-51).

L'épistolière adresse notamment des *Lettres* à Pomponne pour le mettre au courant de l'avancement du procès d'un ami commun « Fouquet ». Le rapport entre eux est distant au début mais utile parce qu'ils partagent la même douleur, celle de voir leur ami malmené par la justice. Cette complicité autorise la marquise à passer une FNA moins distante. « Monsieur » est une marque neutre entre deux aristocrates marquant aussi une distance puisqu'elle met un rapport formel. C'est ainsi qu'elle va passer à « mon cher Monsieur ». Ce rapprochement est dû aux inquiétudes partagées quant au sort de Fouquet mais aussi à l'échange de lettres qui devient de plus en plus régulier :

« Adieu, mon cher Monsieur ; priez notre solitaire de prier Dieu pour notre pauvre ami. Je vous embrasse tous deux de tout mon cœur, et par modestie, j'y joins madame votre femme » (*ibidem*).

« Mon cher Monsieur » joue le rapprochement et la galanterie épistolaire. Dans les rapports mondains, ces usages sont très fréquents. Il y a donc une gradation qui va au des termes les plus neutres, vers les plus marqués affectivement.

Pour s'adresser à ses amies comme la Comtesse de Guitaut, la marquise utilise « Madame » et « Monsieur » qui installent une relation interpersonnelle basée sur le respect et la politesse. La lettre ci-dessous est la première lettre qu'adresse Madame de Sévigné aux Guitaut qui la félicitent de la naissance de son petit-fils :

« Adieu, Monsieur. Je remets le reste au coin de votre feu, mais je veux qu'en attendant, vous soyez persuadé que je vous honore et vous estime de tout mon cœur. »

« Et vous aussi, Madame, je reçois avec beaucoup de joie la proposition que vous me faites pour mon petit-fils » (223, I : 387-388).

Cette relation se développera pour laisser place à l'amitié et la bonne entente :

« Mandez-moi comme se porte votre âme, et de quelle sorte de tranquillité vous jouissez, présentement qu'il ne peut plus arriver nul tremblement de terre dans vos affaires. Mandez-moi je vous supplie, Madame, un petit mot des miennes » (1268, III : 993).

La volonté de maintenir le contact cache les vrais projets de l'épistolière. Elle écrit surtout dans l'intérêt de ses affaires : « Je vous ai écrit la dernière, ma chère Madame : je vous demandais même une suite de vos bontés pour mes affaires, qui sont quasi devenues les vôtres » (1320, III : 1073).

Il y a une gradation dans l'usage des deux FNA : « Adieu, Madame, ma très chère Madame » qui signalent un changement de ton. L'épistolière cherche moins à contenter sa correspondante qu'à garder le contact épistolaire pour satisfaire ses désirs car elle sait que dans ce milieu mondain, il faut avoir un grand réseau amical :

« Adieu, Madame, ma chère Madame, l'objet de mon estime et de mon envie. Ma fille me prie de vous assurer de ses très humbles services et de vous dire qu'elle espère que bientôt vous aurez une pareille occupation » (1320, III : 1074).

Les rapports entre la marquise et Madame de Guitaut sont quelquefois tendus. Parfois, l'épistolière lui envoie des piques qui se veulent humoristiques, elle s'amuse ironiquement avec elle :

« C'est bien à vous, Madame, à me gronder de n'avoir pas le pouvoir d'empêcher ma fille d'aller en Provence avec son mari, vous qui avez donné le plus cruel et le plus dangereux exemple du monde de l'attachement que l'on a pour ces messieurs-là. [...] C'est vous qui nous aviez mis le bouton si haut ; c'est vous qui nous avez coupé la gorge ; c'est vous que l'on cite pour faire voir qu'il n'y a qu'à être téméraire, et que Dieu a soin des cervelles démontées car la vôtre l'était, Madame, aussi bien que celle de ma fille » (672, II : 652).

« Madame », tout en marquant respect, déférence et politesse, a une portée négative dans cette lettre, l'appellatif opère une distance et exprime une attaque de la part de la marquise. La densité de l'apparition de ces mêmes FNA est à prendre en considération puisqu'elle montre l'agacement de la marquise envers sa correspondante.

La FNA marque la position haute de l'épistolière, qui est renforcée par les présentatifs et le pronom personnel « *c'est bien à vous* », « *c'est vous* », « *c'est vous* ». Les présentatifs désignent directement Madame de Guitaut qu'ils actualisent. C'est une stratégie de la part de l'épistolière pour l'accuser et remettre en cause ses agissements. Elle cherche à lui faire perdre la face. La part du jeu est très certainement importante mais les choses sont dites.

### 2.2.2. *Monsieur+patronyme*

Cette combinaison est rare en adressage, l'épistolière l'utilise uniquement pour s'adresser à son fermier Herigoyen : « J'ai reçu, Monsieur d'Herigoyen, votre lettre de change de mille livres ; je vous en tiendrai compte » (971, III : 305). La FNA marque une relation professionnelle et hiérarchique, moins formelle que « Monsieur » tout court : « Adieu, Monsieur d'Herigoyen. Mandez-moi si nous pourrions nous débarrasser de cette saisie, que je soupçonne La Jarie d'avoir fait faire pour nous empêcher de toucher cet argent » (970, III : 306).

### 2.3. Les identifications par le biais d'un titre nobiliaire ou un nom de fonction

Ils servent à interpeller l'interlocuteur en lui conférant un statut social. Ces FNA répondent à des objectifs précis et servent à introduire une relation interpersonnelle qui change en fonction de la personne et du contexte dans lequel elles s'insèrent.

#### 2.3.1. *Monsieur le Comte/Madame la Comtesse*

Même si elle s'adresse le plus souvent à sa fille avec des FNA du type *ma fille, mon enfant*, signalant le lien familial, Madame de Sévigné utilise par moment « Madame la Comtesse », qui marque à priori une certaine distance et une certaine solennité, puisqu'elle envisage la jeune femme dans son statut social de femme mariée :

« Je reçois votre lettre, ma chère enfant, et j'y fais réponse avec précipitation, parce qu'il est tard ; cela me fait approuver les avances de provision. Je vois bien que tout ce qu'on m'a dit de vos aventures à votre arrivée n'est pas vrai ; j'en suis très aise. Ces sortes de petits procès dans un lieu où l'on n'a rien autre chose dans la tête, font une éternité d'éclaircissements qui font mourir d'ennui. Je sais assez la manière des provinces pour ne vous point souhaiter ce tracas.

Mais vous êtes bien plaisante, Madame la Comtesse, de montrer mes lettres. Où est donc ce principe de cachoterie pour ce que vous aimez ? Vous souvient-il avec combien de peine vous vous résolviez enfin à nous confier les dates de celles de M. de Grignan ? Vous pensez m'apaiser par vos louanges, et me traiter toujours comme la Gazette de Hollande ; je m'en vengerai » (143, I : 181-182).

L'épistolière commence par convoquer dans un rapport affectif et maternel (sa) « chère enfant », et évoque la lettre reçue. Elle se félicite d'avoir écrit la sienne la veille pour combler le retard de la poste qui la met souvent dans une situation inconfortable, c'est une lettre de provision, c'est-à-dire une lettre qui n'obéit pas au régime habituel de l'échange. Elle s'empresse ensuite de jouer le rôle de la mère et donne des conseils à son enfant. La relation interpersonnelle mise en avant est celle d'un rapport aimant et attentif aux possibles tracas de sa fille.

Ensuite, l'épistolière utilise « Madame la Comtesse » qui suit la formule *vous êtes bien plaisante*, à portée ironique. Cette FNA a une visée légèrement agonale car elle s'insère dans un énoncé où la marquise blâme (doucement) sa fille. Cette FNA installe l'allocataire, non en tant que fille, enfant ou bien-aimée comme

la scène générique la pose normalement. Le fait de renvoyer à son statut social par le biais de son titre nobiliaire implique une distorsion et un décalage par rapport à la scène générique. La mère fait, d'une certaine manière, la leçon à sa fille. Elle est surprise que sa fille ait montré une de ses lettres, alors qu'elle gardait secrètes les lettres échangées avec son mari (Monsieur de Grignan). Elle signale à sa fille que les lettres qu'elle écrit sont avant tout des lettres de tendresse. Il n'y a donc rien de littéraire et elle n'est surtout pas gazetière. En comparant hyperboliquement ses lettres à la *Gazette de Hollande*, elle remet en cause les propos de sa fille et condamne son attitude tout en promettant qu'elle se vengera. Mais, il y a beaucoup de coquetterie et de fausse modestie dans cette attitude : le verbe *se venger* est très excessif, et signale que sa modestie est en fait affichée. D'ailleurs, elle utilise ensuite une FNA insulte-mot doux. Dans ce contexte, la FNA « friponne » a pour fonction d'adoucir le solennel « Madame la Comtesse » : « Vous cachez les tendresses que je vous mande, friponne ; et moi je montre quelquefois, et à certaines gens, celle que vous m'écrivez ».

Madame de Sévigné emploie également d'autres titres, tel « Monsieur le Comte » comme dans cet extrait d'une lettre adressé à son cousin : « Allons, je le veux, Monsieur le Comte, je vous écrirai quand vous m'écrirez, ou quand la fantaisie m'en prendra » (107, I : 123).

Cette lettre fait réponse à Bussy-Rabutin qui montre sa volonté de reprendre le commerce épistolaire avec la marquise : « Adieu, ma belle cousine, écrivons-nous souvent, et badinons toujours. Nous sommes bien meilleurs ainsi que d'autres manières » (106, I : 123).

La réponse de l'épistolière exprime une attitude nonchalante, même si elle montre son accord exprimé par l'injonctif *Allons* qui est un marqueur de synchronisation des points de vue. Cet accord reste fragile car *je le veux* infirme cette hypothèse : la formule revendique le PDV de la seule marquise. Cette dernière ne promet pas la périodicité et la suite de la lettre le confirme avec la mise en distance de l'interlocuteur par « Monsieur le Comte », qu'on peut interpréter dans ce contexte comme principalement un rappel discret de la position inférieure par rapport à elle, il signale aussi que rien ne sera plus pareil après leur fâcherie. La marquise, en position haute, tient les rênes. C'est elle qui décide de la suite des événements : « je vous écrirai quand vous m'écrirez, et quand la fantaisie m'en prendra ».

L'échange entre l'épistolière et son cousin a connu une période de dispute et de discordance. La marquise ayant refusé de prêter de l'argent à son cousin, ce dernier, pour se venger, rédige un portrait peu flatteur de sa cousine. Elle en est très fâchée et ses mots le montrent :

« Être dans les mains de tout le monde, se trouver imprimée, être le livre de divertissement de toutes les provinces, où ces choses-là font un tort irréparable, se rencontrer dans les bibliothèques, et recevoir cette douleur, par qui ? [...] ; avouez que vous avez cruellement offensé l'amitié qui était entre nous » (81, I : 92-94).

Aussi, la marquise emploie souvent la FNA « Comte » et ses expansions, ou n'utilise pas de FNA. Il arrive aussi qu'elle utilise la FNA « mon pauvre Rabutin » :

« Adieu, mon pauvre Rabutin, non pas celui qui s'est battu contre Duval, mais un autre qui eût bien fait de l'honneur à ses parents, s'il avait plu à la destinée » (128, I : 148). En réponse, Bussy-Rabutin utilise souvent une FNA amène : « ma chère cousine » ou « ma belle cousine ». Ce n'est que dans la lettre du 23 janvier 1671 que l'épistolière utilise « mon cousin ». Par la suite, les cousins se cherchent et essaient de se retrouver : « Adieu, mon cher cousin ; écrivons-nous un peu sans nous gronder, pour voir comment nous nous en trouverons » (135, I : 159-160).

Ce rapprochement est visible par l'utilisation de « cher » qui est plus affectif que « mon cousin » tout court. L'évolution des relations entre les deux cousins est aussi en lien avec l'évolution des FNA, des plus formelles aux plus tendres.

### **2.3.2. Comte/Comtesse tout court**

Ils peuvent être employés seuls ou avec des déterminants ou expansions. Chaque utilisation met en place un rapport variant selon les contextes.

Dans la lettre adressée à Bussy-Rabutin, Madame de Sévigné utilise la FNA « Comte », une FNA sociale qui acquiert une signification négative grâce au cotexte : « Adieu, Comte. Je suis lasse d'écrire, et non pas de lire tous les endroits tendres et obligeants que vous avez semés dans votre lettre. Rien n'est perdu avec moi » (85, I : 102).

Ces mots interviennent dans une lettre où les correspondants évoquent un différend qui dure depuis longtemps. L'échange est plus ou moins électrique entre eux. Bussy-Rabutin répond souvent avec des FNA plus amènes. Il y a donc une dissymétrie dans l'emploi des FNA :

« On ne peut pas être moins capable de la triplique que je le suis, ma belle cousine ; pourquoi m'y voulez-vous obliger ? Je me suis rendu dans la réplique que je vous ai faite. Je vous ai demandé la vie ; vous me voulez tuer à terre, cela est un peu inhumain. [...] Adieu, ma chère cousine. La fin de votre lettre m'attendrit furieusement pour vous, et je vous dirai cela, en deux mots, que je n'aime ni n'estime au monde personne tant que vous » (86, I : 102-103).

Il faut dire que Bussy-Rabutin sait comment se réconcilier avec Madame de Sévigné. Quand il a des soucis, il applique sa fameuse maxime :

« Lorsqu'on s'est fâché avec la personne qu'on aime, il faut avec un soin extrême, tâcher de se raccommoier ; si la chose peut se réparer, il faut redoubler de caresses, d'empressements et de tendresses » (Bussy, 1666).

Sa cousine lui répond en utilisant encore la FNA « Comte ». La FNA s'avère ainsi être un point où se cristallise le dissensus entre la marquise et son cousin. Quand Bussy-Rabutin choisit une FNA associant les deux cousins dans une relation horizontale de proximité « ma belle cousine, ma chère cousine », la marquise choisit de la transformer en une relation verticale, en utilisant « Comte » dans un contexte condescendant où la marquise affiche clairement son rang supérieur (relation hiérarchique) par rapport à son cousin et le rabaisse. Elle utilise

un appellatif social, alors que l'attendu est plutôt un appellatif familial : « Levez-vous, Comte, je ne veux point vous tuer à terre, ou reprenez votre épée pour recommencer notre combat. Mais il vaut mieux que je vous donne la vie, et que nous vivions en paix » (87, I : 103-104).

Cette relation hiérarchique est aussi exprimée par le cotexte où elle affirme qu'elle est la gagnante du duel : « Adieu, Comte. Présentement que je vous ai battu, je dirai partout que vous êtes le plus brave homme de France » (*idem*).

Cette FNA « Comte » peut être accompagnée d'une expansion comme dans les lettres envoyées au gendre :

« Adieu, mon cher Comte, je me fonde en raison, et je vous importune » (117, I : 136).  
« Adieu, mon très cher Comte. Votre frère a prêché tantôt avec une approbation générale et sincère » (118, I : 137).

La FNA « Comte » est précédée d'un déterminant possessif « mon », d'un adjectif « cher », qui peut lui-même être modifié par un adverbe de degré. L'expression de la relation verticale (*Comte, marquise*) est atténuée par ces expansions. Quant à la FNA « mon cher Comte », elle joue le rôle d'adoucesseur puisqu'elle est insérée dans un contexte où la marquise donne des conseils à son gendre ou lui demande de prendre soin de son épouse « je vous recommande la santé de ma fille ». Souvent située après la formule de salutation de clôture, la FNA sert à amadouer l'interlocuteur pour assurer un contact durable. L'épistolière ne veut pas prendre le risque de perdre cette amitié. Aussi, elle ne cesse de clamer sa tendresse en faisant parfois allusion aux deux précédents mariages de son gendre et donc à ses ex-belles-mères :

« Je vous recommande la santé de ma fille. [...] Adieu, mon très cher Comte. Quoique vous soyez l'homme du monde le plus aimé, je ne crois pas qu'aucune de vos belles-mères ne vous ai jamais autant aimé que moi » (Madame de Sévigné, 179, I : 290).

D'autres FNA comme « ma chère Comtesse » exprimant cette hiérarchie sociale sont adressées à sa fille :

« N'admirez-vous point où mon cœur me jette et m'égare ? Je suis toute seule ; je suis tout attendrie. Cette disposition ne se rapportera point avec celle que vous aurez en recevant ma lettre, mais il m'importe, ma chère Comtesse, il faut que vous ayez cette complaisance pour moi » (Madame de Sévigné, 890, III : 145).

Cette FNA permet de mettre en place une relation hiérarchique rendue affective par l'utilisation d'un possessif « ma » et d'un adjectif « chère ». La marquise parle des sentiments de tendresse et de complaisance que doit avoir la fille pour sa mère. L'emploi de « ma chère Comtesse » qui arrive après « ma très aimable » (digne d'être aimée), montre la volonté de la mère de remettre en cause les préférences de sa fille qui appelle à la retenue. On peut avancer que la marquise joue sur les deux niveaux :

« Ne parlez que de vous et de vos affaires et de vos lettres, car franchement j'y prends trop d'intérêt pour les ignorer. Voilà, ma très aimable, tout ce que vous aurez de moi pour aujourd'hui. Vous savez ma vie ; les jours passent tristement comme gaiement, et l'on trouve enfin le dernier. Je vous aimerai, ma très chère Comtesse, jusqu'à celui-là inclusivement » (Madame de Sévigné, 1029, III : 407).

Ce constat est aussi valable dans la lettre ci-dessous où le syntagme est utilisé sans le déterminant possessif « ma ». Cette FNA exprime aussi l'attachement de la mère à sa fille. Elle joue plus le rôle de la mère aimante que de la grand-mère :

« Adieu, divine Comtesse. Je baise le petit enfant, je l'aime tendrement, mais j'aime bien madame sa mère et, de longtemps ce degré ne lui passera par-dessus la tête » (Madame de Sévigné, 222, I : 386).

L'utilisation de l'adjectif antéposé « divine » montre la force des sentiments sévignéens qui dépassent le « naturel ». D'ailleurs, l'extrait ci-dessus rappelle l'image de la Vierge Marie avec son fils. La marquise veut convaincre sa fille, qui occupe constamment son esprit, de son amour exceptionnel qui ressemble à l'amour qu'on éprouve pour Dieu.

### **2.3.3. Monsieur+nom de fonction**

Deux formes de ce type sont utilisées dans les *Lettres* de la marquise. La première « Monsieur l'Ambassadeur » désigne Pomponne :

« N'en déplaise au service du Roi, je crois, Monsieur l'Ambassadeur, que vous seriez tout aussi aise d'être ici avec nous, que d'être à Stockholm à ne regarder le soleil que du coin de l'œil » (Madame de Sévigné, 77, I : 87).

Cette FNA n'est pas utilisée pour marquer une certaine distance, comme pourrait le laisser présupposer le nom de fonction. La marquise l'emploie pour s'adresser ironiquement à son ami. Elle lui rappelle que sa fonction l'éloigne du soleil et de la bonne compagnie des précieuses :

« Je suis assurée, Monsieur, que toute cette compagnie vous plairait fort, et surtout si vous voyiez de quelle manière on se souvient de vous, combien l'on vous aime, et le chagrin que nous commençons d'avoir contre Votre Excellence, ou pour mieux dire contre votre mérite, qui vous tient longtemps à quatre ou cinq cents lieues de nous » (*ibidem*).

Cette lettre est écrite en compagnie d'écrivains et amis qui se réunissent dans ces fameux salons. C'est ce qui explique le passage du « je » de l'épistolière à « on » puis à « nous » qui inclut la marquise et ses amis. Le passage de « Monsieur l'Ambassadeur » à « Monsieur » tout court montre le passage d'un état, celui de l'éloignement et de la distance impliqués par sa fonction d'ambassadeur, à un autre état, un ami qui appartient au même cercle que la marquise. Il est à noter que *Monsieur l'Ambassadeur* est conforté par *Votre Excellence*, qui n'est pas adressé.

Pour s'adresser à monsieur de Moulceau, Madame de Sévigné utilise, en plus de « Monsieur » et « aimable scélérat » une autre FNA « mon cher Président » pour désigner sa fonction : « Adieu, mon cher Président. Plaignez-moi. Ma fille s'en va en Provence » (1003, III : 359). Ce titre, qui a une valeur honorifique, est utilisé par l'épistolière pour marquer le respect de sa fonction, mais il est modulé par « mon » et « cher » qui lui confèrent une valeur plus affective, et qui inscrivent les liens d'amitié qui les unissent.

#### **2.4. Absence de forme nominale d'adresse**

Les FNA devraient, en principe, accompagner les formules de politesse et de remerciements, les salutations, etc. Selon Grévisse (1986 : 609), la politesse traditionnelle interdisait d'employer des mots-phrases comme *oui*, *bonjour*, etc. sans les faire suivre d'un mot en apostrophe. Leur absence peut s'expliquer par diverses raisons (absence d'une ressource appellative appropriées, hésitation, tentative d'évitement), il n'est donc pas question d'impolitesse.

L'absence peut aussi être l'indice d'un malaise, les interlocuteurs choisissent de ne pas faire appel aux FNA pour éviter une mauvaise interprétation. Elle peut aussi être la conséquence d'une absence de formes appropriées.

L'absence de FNA est constatée dans plusieurs lettres et dans des moments bien précis. Ce fait se concentre surtout dans celles adressées à Ménage où elle lui demande de reconnaître ses torts :

« Cependant, je vous conjure de croire qu'il n'y a pas un de ces anciens et nouveaux amis, dont vous me parlez, que j'estime ni que j'aime plus que vous. C'est pourquoi, devant que de vous perdre, donnez-moi la consolation de vous mettre dans votre tort, et de dire que c'est vous qui ne m'aimez plus » (18, I : 18).

Cette lettre intervient dans un moment de crise entre la marquise et Ménage. Ce dernier était fâché de la désinvolture de la marquise envers lui. Des lettres de réconciliation vont suivre pour retrouver la paix et faire reconnaître à l'autre ses torts. La marquise aurait pu écrire : « Cependant, je vous conjure, mon ami, de croire [...] donnez-moi, mon cher ami, la consolation », la FNA aurait joué le rôle d'adoucisseur mais ce n'est pas là l'objectif de l'épistolière. L'absence de FNA peut être une stratégie de la marquise pour imposer avec fermeté ses propos et marquer le point. Cette hypothèse est confirmée par l'utilisation de cette signature « Rabutin-Chantal » au lieu de « Chantal » habituellement, dans la lettre ci-dessous. En effet, elle n'utilise pas de FNA, elle se contente d'ordonner à Ménage de conserver leur amitié. La formule de clôture « Adieu » marque la fin de la lettre :

« Prenez-vous-en donc à vous de cette vilaine parole qui vous a déplu, et croyez que je ne puis avoir plus de joie que de savoir que vous conservez pour moi l'amitié que vous m'avez promise, et qu'elle est ressuscitée glorieusement. Adieu » (19, I : 18).

Le souci de conserver cette image constitue l'une de ses principales préoccupations, elle ne veut pas perdre un ami qu'elle estime : « Je vous ordonne de

le croire et de vous occuper un peu, pendant votre voyage, à songer et à dire du bien de moi [...]. Adieu, l'ami de tous les amis le meilleur » (26, I : 23).

La marquise aurait pu utiliser une FNA entre « je vous ordonne » et « de le croire » mais ce n'est pas le cas. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'elle n'avait pas besoin d'accentuer le lien interlocutif car la lettre est courte. Elle ne risque donc pas de perdre son interlocuteur. En même temps, souvent la FNA caressante vers la fin replace l'ordre dans le cadre d'un acte lié à l'amitié.

L'absence de FNA est aussi remarquée dans les *Lettres* que la marquise adresse à son ami Pomponne. La lettre toute entière ne contient pas de FNA : « Adieu, je sens que l'envie de causer me prend. Je ne veux pas m'y abandonner ; il faut que le style des relations soit court » (59, I : 56).

Cette absence peut s'expliquer par le fait qu'au début de la correspondance, il n'est pas évident de choisir une forme appropriée. Dire « Monsieur » peut être un peu distant ou brusque, surtout dans les lettres courtes, et « cher Monsieur » est un peu trop affectif et ne correspond pas à une relation qui n'en est qu'à ses débuts. Elle choisit donc d'être neutre et de ne pas peser sur la relation en cours de construction par une FNA qui l'orienterait, comme le remarque Kerbrat-Orecchioni (1992 : 54).

La marquise, qui endosse le rôle d'une gazetière, donne régulièrement des nouvelles du procès « Fouquet » à Pomponne. L'absence de FNA est remarquable dans ses lettres, à visée narrative. La relation interpersonnelle est plus neutre, et l'amitié n'y a pas de place. Mais Le rapprochement sera ensuite perceptible :

« Adieu, mon pauvre Monsieur, jusqu'à lundi. Je voudrai que vous puissiez connaître les sentiments que j'ai pour vous ; vous seriez persuadé de cette amitié que vous dites que vous estimez un peu » (Madame de Sévigné, 63, I : 65).

C'est bientôt la fin du procès Fouquet qui a permis aux deux correspondants d'être plus proches : la relation devient plus amicale et moins distante. Les FNA « mon pauvre Monsieur » et « mon cher Monsieur » signalent cette évolution. Désormais, la relation interpersonnelle sera beaucoup moins formelle puisqu'elle est accompagnée des énoncés « *je vous aime et vous estime très fort* » et « *je vous aime de tout mon cœur* » :

« Adieu, mon pauvre Monsieur. Je ne suis pas si modeste que vous, et sans me sauver dans la foule, je vous assure que je vous aime et vous estime très fort » (Madame de Sévigné, 70, I : 80).

« Adieu, Monsieur l'Ambassadeur [...] je vous aime de tout mon cœur » (Madame de Sévigné, 73, I : 83).

## Conclusion

L'analyse des divers constituants du syntagme nominal qui permet de discriminer l'autre m'a permis de mettre en relief la variété et la diversité des formes, impliquant des valeurs sémantico-relationnelles différentes. Le choix d'une combinaison ou d'une forme détermine à la fois la relation entre la marquise de

Sévigné et ses correspondants, et la représentation de la relation interpersonnelle elle-même, et c'est le co(n)texte qui arrête souvent sa valeur sémantique. On l'a vu par exemple avec les FNA « ma fille » et « mon enfant » où la première signale souvent la contrariété de Madame de Sévigné tandis que la seconde marque au contraire le contentement que sa fille lui procure, ou l'admiration et l'attachement que l'épistolière éprouve pour sa fille. La FNA relationnelle varie donc aussi selon l'humeur de la marquise et la visée argumentative que la lettre met en avant. L'absence de la FNA est aussi un indicateur de la relation interpersonnelle, cette absence pouvant être le signe d'un mécontentement de la marquise, d'une distance entre les deux correspondants ou d'une hésitation dans le choix de la FNA, qui se manifeste alors par l'évitement d'un quelconque terme d'adresse.

## Bibliographie

### Édition de référence

- Duchêne, Roger (1972-1978), Madame de Sévigné : *Correspondance*, « Bibliothèque de la Pléiade », tomes I-III, Paris : Gallimard.
- André-Larochebouvy, Danielle (1984), *La conversation quotidienne. Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, Paris : Didier.
- Charaudeau, Patrick (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette éducation.
- Détrie, Catherine (2006), *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris : CNRS Éditions.
- Duchêne, Roger (1972), Madame de Sévigné. *Lettres de l'année 1671*, revue et présenté par Freidel, N. (2012), Paris : Gallimard.
- Grévisse, Maurice (1986), *Le bon usage*. Douzième édition refondue par André Goosse, Paris/Louvain-La-Neuve : Duculot, Presses Universitaires de France.
- Imehrar-Gamar, Kahina *La construction linguistique de la relation interpersonnelle dans les Lettres de Madame de Sévigné*, Thèse soutenue le 16 octobre 2016, Université Paul Valéry, Montpellier 3.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1992), *Les interactions verbales*, Tome 2, Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (éd.) (2010), *S'adresser à autrui. Les Formes nominales d'adresse*, Chambéry : Éditions de l'Université de Savoie.
- Moignet, Gérard (1981), *Systématique de la langue française*, Paris : Presse Universitaire de France.



# INSTANCES NARRATIVES ET VOIX IDENTITAIRES DANS LES RÉCITS AUTOBIOGRAPHIQUES NOTHOMBIENS

Yuyuan GUO

Beijing Language and Culture University, Chine

yuyuan\_guo@hotmail.com

yuyuan.guo@blcu.edu.cn

## Résumé

La dichotomie inclusive de l'énoncé et de l'énonciation correspond à la disjonction exclusive entre récit et discours. En ce sens, l'énoncé narratif a un double rapport: il a non seulement rapport à l'histoire racontée, mais il a aussi rapport à l'énonciation narrative. De ce fait, notre étude sur les textes nothombiens met l'accent sur les relations internes entre énonciation, énoncé et histoire ainsi que sur la redistribution des traits temporels qui résultent de la réorganisation des niveaux énonciatifs.

## Abstract

### NARRATIVE INSTANCES AND IDENTITY VOICES IN NOTHOMBIAN AUTOBIOGRAPHICAL STORIES

The inclusive dichotomy of statement and enunciation corresponds to the exclusive disjunction between narrative and discourse. In this sense, the narrative statement has a double relation: it relates not only to the story told, but also relates to the narrative enunciation. Therefore, our study of the nothombian texts emphasizes the internal relations between enunciation, statement and history as well as the redistribution of temporal features that result from the reorganization of enunciative levels.

**Mots-clés :** *instance narrative, instance énonciative, voix identitaire*

**Key words :** *narrative instance, enunciative instance, identity voice*

La naissance et le développement du genre autobiographique posent la question des rapports entre le « Je » narratif et le sujet moderne. La narration rétrospective à la première personne conduit le lecteur à travers de multiples expériences sentimentales, sensuelles ou sexuelles, par une dialectique du singulier et de l'universel dans les écrits personnels. Cette pratique joue un rôle important dans l'ambiguïté constitutive des fictions à la première personne. L'espace autobiographique nothombien articule des effets d'ambiguïté et une grande complexité au niveau de la variété des énoncés ainsi qu'au niveau de l'énonciation.

L'identification des différentes instances de la voix du « Moi » se présente dans la mémoire d'Amélie : actrice, instance mémorielle, énonciatrice et instance

d'écriture. Ces quatre rôles qui apparaissent comme sujets à différents niveaux énonciatifs de la mémoire renvoient à la même personne et introduisent un décalage au sein de différentes instances de l'énonciation. Dans cette recherche, on s'intéressera au statut des voix identitaires ainsi qu'aux instances narratives. Les analyses se focaliseront sur les instances narratives de la voix du « Moi » aux différents niveaux énonciatifs ainsi que sur le rapport entre énonciation et énoncé. Les questions de l'identité et de l'altérité émergent des frontières de la voix du « Moi » confrontée à la recherche de sa reconnaissance et de sa reconstruction.

## **1. Instances narratives**

La dichotomie inclusive de l'énoncé et de l'énonciation correspond à la disjonction exclusive entre récit et discours. En ce sens, l'énoncé narratif a un double rapport : il a non seulement rapport à l'histoire racontée, mais il a aussi rapport à l'énonciation narrative. De ce fait, notre étude sur les textes nothombiens met l'accent sur les relations internes entre énonciation, énoncé et histoire ainsi que sur la redistribution des traits temporels qui résultent de la réorganisation des niveaux énonciatifs.

En ce qui concerne l'instance narrative dans la sémiotique de l'énonciation ainsi que le donne à lire la description des fonctions du langage proposée par Jakobson, le couple « énonciateur/énonciataire » (Courtés 1991 : 252) correspondant au couple « destinataire/destinataire » distingue les actants de la narration des actants de la communication, pour recourir à l'analyse de l'énoncé énoncé et à l'étude des formes narratives. Comme Courtés l'avait indiqué, la relation des instances de l'énonciation est cognitive. La composante factorielle énonciative est constituée de deux instances de l'énonciation : énonciateur et énonciataire. Courtés avait ainsi distingué deux niveaux différents : celui du récit qui est considéré comme le « narré » soit « l'énoncé énoncé », et celui du discours qui correspond à la façon de présenter le « narré » soit « l'énonciation énoncée » (Courtés 1991 : 247). Dans un récit rétrospectif, « l'énoncé énoncé » et « l'énonciation énoncée » se produisent au moyen des opérations de « débrayage » et d'« embrayage » (Courtés 1991 : 256) spatio-temporels. La situation narrative peut distinguer les relations entre l'acte narratif, les protagonistes, les déterminations spatio-temporelles ainsi que le rapport aux autres situations narratives impliquées dans le récit.

Au regard de l'exercice de mémoire de la narratrice-héroïne, il s'agit d'une enquête concernant les aspects temporels du rapport entre énonciation et énoncé, qui sont rapportés sous la catégorie grammaticale de la voix. Dans le *Discours du Récit*, Genette avait également souligné que l'analyse des rapports entre énoncé et instance productrice porte sur l'émergence de l'instance narrative :

« Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de narration. Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation

narrative à celles du "point de vue" de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'"écriture", le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre » (Genette 1972/1983 : 220)

Dans un roman écrit en forme autobiographique, hormis le cas du dialogue, le « Je » qui figure dans l'énoncé est dénommé le « narrateur ». En ce qui concerne ce « Je » de l'énoncé, il s'agit d'une « instance énoncive ». Il appelle éventuellement la présence corrélatrice du « narrataire » (Genette 1972/1983 : 265). Par rapport au « Je » de l'énonciation, il s'agit d'une « instance énonciative ». L'« instance narrative » représentée par la voix dans le texte présente elle-même des traits temporels. La problématique de l'instance narrative est au sein de toutes les praxis énonciatives de la subjectivité. Ces praxis révèlent les fonctions narratives et discursives s'y rattachant. Dans le cas du genre autobiographique, il s'agit de la mise en évidence des instances énonciatives qui se manifestent par la présence du « Je ». D'après Courtés, ces différentes fonctions de la voix, qui apparaissent comme sujet, occupent les différents niveaux énonciatifs de la mémoire : à savoir acteur, instance mémorielle, énonciateur et instance d'écriture.

## **2. Voix identitaires**

L'homonymie partielle entre Amélie qui est héroïne-narratrice, et Amélie Nothomb qui est auteur du roman, nous laisse penser que les événements de la vie d'Amélie ont été transposés dans les récits. La voix de la narratrice prend le dessus, de telle sorte qu'elle finit par couvrir celle de l'héroïne. L'homonymie entre l'auteur et la narratrice joue au risque de faire de la narratrice la porte-parole de l'auteur. La reprise par la narratrice de ces conceptions est incorporée aux pensées de la narratrice. En retour, ces pensées de la narratrice accompagnent l'expérience vive de l'héroïne qu'elles éclairent. Voici la naissance d'une vocation d'écrivain.

Dans les voix identitaires, la question de l'identité et celle de l'altérité émergent des frontières de la voix du « Moi » confrontée à la recherche de la reconnaissance du « Moi » et de la reconstruction du « Moi ». Dans ces frontières entre la voix du « Moi » et les couches de la mémoire du « Moi », on peut dégager trois niveaux énonciatifs : l'énoncé énoncé, l'énonciation énoncée et l'énonciation principale. Pour l'énonciatrice et l'instance d'écriture qui se chargent de l'énonciation principale, c'est l'instance d'écriture qui lance le projet autobiographique. C'est pourquoi l'énonciatrice et l'instance d'écriture se situent au niveau cognitif. De plus, l'instance d'écriture se trouve aussi au niveau pragmatique afin de produire la mémoire. Ainsi, on constate que c'est l'instance mémorielle qui se situe au niveau de l'énonciation énoncée et qui se met en mouvement entre l'énoncé énoncé et l'énonciation principale.

L'énoncé de l'instance mémorielle dispose d'un jugement sur le passé ou d'un commentaire en portant une valeur explicative, informationnelle ou supplémentaire. Parmi les fonctions de l'instance mémorielle, la fonction d'instance énonciatrice devient manifeste. C'est au travers de cette instance énonciatrice-médiatrice que l'énonciatrice s'adresse indirectement à son énonciataire-médiataire. Dans ce sens, il existe une oscillation entre les régimes du

« Moi » et de l'« Autre ». Au sein des récits nothombiens, il s'agit d'une frontière comme énonciateur-médiateur (Gürses 2013 : 181) entre deux instances : énonciatrice et énonciataire. Grâce à cette frontière entre deux instances et à l'assimilation discursive de la lecture à l'écriture, l'écrivain peut discerner certains procédés d'écriture pour chercher à marquer l'altérité dans la construction de l'identité, afin de dépasser l'intimité du « Moi ».

### **3. Actrice, énonciatrice et instance d'écrivain**

Les différentes instances de la voix du « Moi » qui font partie du même texte se trouvent dans les différents niveaux de l'énonciation. Le roman *La Nostalgie heureuse* commence par le déclenchement du travail du système de la mémoire. Les positions de l'actrice, de l'énonciatrice et de l'instance d'écriture sont assez nettes dans cet extrait »

« Tout ce que l'on aime devient une fiction. La première des miennes fut le Japon. À l'âge de cinq ans, quand on m'en arracha, je commençai à me le raconter. Très vite, les lacunes de mon récit me gênèrent. Que pouvais-je dire du pays que j'avais cru connaître et qui, au fil des années, s'éloignait de mon corps et de ma tête ? À aucun moment je n'ai décidé d'inventer. Cela s'est fait de soi-même. Il ne s'est jamais agi de glisser le faux dans le vrai, ni d'habiller le vrai des parures du faux. Ce que l'on a vécu laisse dans la poitrine une musique : c'est elle qu'on s'efforce d'entendre à travers le récit. Il s'agit d'écrire ce son avec les moyens du langage. Cela suppose des coupes et des approximations. On élague pour mettre à nu le trouble qui nous a gagnés. » (Nothomb 2013 : 7)

Dans la première phrase « tout ce que l'on aime devient une fiction. La première des miennes fut le Japon. À l'âge de cinq ans... je commençai à me le raconter », le « Je » prend en charge le rôle de l'énonciatrice de la mémoire. L'instance établie par l'énonciatrice avant le récit de sa mémoire est placée comme énonciataire. Ici, « la première des miennes » signifie « la première de mes fictions » qui prend en charge la première mémoire de l'actrice. L'énonciatrice en tant qu'écrivain commence à raconter sa propre vie en informant l'énonciataire de son projet de récit autobiographique.

Avec l'emploi du passé simple et de l'imparfait, l'instance mémorielle porte sur un passé étendu par rapport au présent de l'énonciation. Au niveau des indices temporels, le passé simple « je commençai à me le raconter » renvoie au temps de la production de l'énonciation de sa mémoire. L'accord du verbe pronominal « se raconter » se charge du rôle de l'énonciatrice de la mémoire. Il est évident que l'énonciatrice raconte sa propre histoire. Le segment « me le raconter » signifie que l'énonciatrice de la mémoire est aussi l'énonciataire. L'instance d'écriture décide de raconter sa vie à elle-même et au lecteur. Dans la phrase « très vite, les lacunes de mon récit me gênèrent », « mon récit » prend en charge l'instance d'écriture. Dans la dernière phrase, « au fil des années, s'éloignait de mon corps et de ma tête », « mon corps » et « ma tête » révèle et dévoile la mémoire de l'actrice. Tous ces actes

marquent l'intention de l'énonciatrice en tant qu'écrivain ainsi que le motif de son projet autobiographique.

Il existe une oscillation entre les régimes du « Moi » et de l'« Autre » qui porte sur la mémoire, sur l'écriture ainsi que sur le processus même de construction de l'identité. Les souvenirs chez Nothomb sont discontinus mais souvent intenses. Cette intensité semble garantir la véracité de son histoire. En ce sens, on est bien dans le domaine de la certitude et de la fidélité. L'écriture de ses souvenirs n'est pas simplement une description de la mémoire. Dans ce travail de réinvention, le moyen de raconter contribue à la production de l'émotion qui communique l'émotion du lecteur à travers l'instance énonciatrice-médiatrice. Dans le fragment ci-dessus, l'utilisation de la première personne, qui est liée à la volonté de la présentation de soi, tend à placer le lecteur en position de voyeur lorsque la narration est construite autour de scènes évocatrices.

#### **4. Actrice, instance mémorielle et énonciatrice**

Dans le fragment ci-dessous de *Métaphysiques des Tubes*, l'énonciatrice en tant qu'écrivain a commencé à raconter sa vie depuis février 1970. Elle s'est identifiée à l'actrice de sa première mémoire. L'instance d'écriture raconte au lecteur le parcours qui l'amène à commencer à raconter sa propre vie :

« En me donnant une identité, le chocolat blanc m'avait aussi fourni une mémoire : depuis février 1970, je me souviens de tout. À quoi bon se rappeler ce qui n'est pas lié au plaisir ? Le souvenir est l'un des alliés les plus indispensables de la volupté. [...]

Certes, je ne me rappelle pas les soucis de mes parents, leurs conversations avec leurs amis, etc. Mais je n'ai rien oublié de ce qui en valait la peine : le vert du lac où j'ai appris à nager, l'odeur du jardin, le goût de l'alcool de prune testé en cachette et autres découvertes intellectuelles.

Avant le chocolat blanc, je ne me souviens de rien : je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins. Après, mes informations sont de première main : la main même qui écrit. » (Nothomb 2000 : 35-36)

Au niveau des instances énonciatives, il y a différentes instances narratives de la voix du « Moi » qui occupent les différents niveaux énonciatifs. Le « Je » se charge du rôle énonciatrice de la mémoire dans les phrases actualisées de l'énonciation : « je ne me rappelle pas les soucis de mes parents » « je ne me souviens de rien » « mais je n'ai rien oublié de ce qui en valait la peine ». Les pronoms possessifs « mes » marquent l'actrice principale des strates de la mémoire : « je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins. Après, mes informations sont de première main ». Les tranches entières de la mémoire d'Amélie font partie de son récit de la vie des autres, de son séjour au Japon, de ses expériences personnelles, de ses relations sociales et humaines : « le vert du lac où j'ai appris à nager, l'odeur du jardin, le goût de l'alcool de prune testé en cachette et autres découvertes intellectuelles ».

L'histoire de la vie personnelle diffère de l'histoire littéraire. Il s'agit de l'unité narrative de sa vie, de la compréhension du « Moi » et du maintien du

« Moi » et de l'« Autre ». Ces différentes instances énonciatives de la voix du « Moi » nous rappellent l'identité du protagoniste en construction. La conception narrative de l'identité personnelle se fait quand on passe de l'action au protagoniste. La catégorie narrative du protagoniste mène à la discussion de l'identité personnelle. Cette identité du protagoniste se comprend par transfert sur elle-même de l'opération de la mise en intrigue. L'héroïne est elle-même mise en intrigue. L'identité d'Amélie participe au régime de l'identité dynamique propre à son histoire racontée. Le récit autobiographique construit l'identité d'Amélie. C'est l'identité de son histoire qui fait l'identité d'Amélie. En ce sens, l'altérité se situe à la croisée de la reconnaissance du « Moi » au cœur du sujet et de son identité dans l'univers nothombien.

Selon Ricœur, la dialectique de concordance et de discordance du protagoniste s'inscrit dans la dialectique de la « mêmeté » du caractère et de l'« ipséité » (Ricœur 1990 : 13) du maintien de soi. Les frontières entre actrice, énonciatrice et écrivain s'entrecroisent sur le plan de la grammaire narrative. Les rôles du protagoniste, de la narratrice et de l'auteur sont bien distincts sur le plan de l'histoire. Amélie assume à la fois ces trois rôles qui s'interprètent dans les termes du récit autobiographique. En ce sens, « moi-même comme une autre » nous suggère que l'ipséité du « Moi » implique l'altérité à un degré intime. Le « Moi » ne se laisse pas penser sans l'autre. La corrélation entre actrice, instance mémorielle et énonciatrice résulte d'une dialectique interne au protagoniste Amélie, qui implique l'unité de sa vie considérée comme totalité temporelle singulière qui distingue la vie de tout « Autre ». Cette dialectique de concordance et de discordance s'inscrit dans la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité, qui implique l'altérité.

## 5. Conclusion

Les instances narratives représentées dans les textes nothombiens par les voix identitaires présentent des traits temporels. Il s'agit aussi de la mise en ordre des rapports entre histoire, énoncé et énonciation. Bien évidemment, il est aussi important de connaître le rapport entre l'auteur réel et le narrateur fictif que le rapport entre le narrateur et le narrataire réel ou virtuel. Dans les récits autobiographiques nothombiens, le temps de narration est affecté par le caractère fictif et par le rôle de la narratrice-héroïne. La reconnaissance du caractère fictif du « Moi » nous demande une analyse précise de la voix et des instances de la voix. Le recours à la notion de voix narrative nous permet de faire toute sa place à la subjectivité. Ces récits nothombiens peuvent être regardés comme autobiographies déguisées, le « Je » que prononce la narratrice-héroïne est lui-même fictif. La narratrice-héroïne s'y présente sous des aspects psychologiques et métaphysiques.

Dans les récits nothombiens se manifestent à la fois souvenir, narcissisme, expérimentation et autocritique. Le régime de la fiction présenté par Nothomb est un mode qui lui permet de se réaliser et de se libérer d'elle-même. Il s'agit d'un « Je » sur le mode de la « virtualité ». Nothomb cherche une manière d'écrire avec un genre autobiographique sans tomber directement dans le « Moi » autobiographique. L'ensemble de ses œuvres forme un système dont les autocritiques et les excès s'équilibrent et se compensent au niveau de la construction

de l'image du « Moi ». En ce sens, l'objectivité et la subjectivité s'inscrivent et se rejoignent dans les textes nothombiens : d'une part, l'objectivité est fondée sur l'observation des événements, de l'autre, la subjectivité se manifeste pour ajouter un effet de mystère et protéger l'intimité.

## **Bibliographie**

### **Corpus**

- Nothomb, Amélie (2000), *Métaphysique des tubes* (Le Livre de poche), Paris : Éditions Albin Michel.
- Nothomb, Amélie (2013), *La Nostalgie heureuse* (Le Livre de poche), Paris : Éditions Albin Michel.

### **Références**

- Courtés, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation* (Coll. Linguistique), Paris : Hachette.
- Genette, Gérard (1972/1983), *Discours du récit* (coll. « Essai »s réunit *Discours du récit*, *Figures III* et *Nouveau Discours du récit*), Paris : Éditions du Seuil.
- Gürses, Selin (2013), *L'émergence du sujet dans le récit autobiographique : une étude sémiotique des œuvres autobiographiques de Simone de Beauvoir* (thèse soutenue en février 2013), Lyon : Université Lumière Lyon 2.
- Ricœur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil.



# CONSTRUCTION DE L'IMAGE (SUBJECTIVE) DU NARRATEUR DANS *LORSQUE J'ÉTAIS UNE ŒUVRE D'ART* D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

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

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

## Résumé

Roman inédit et inquiétant qui retrace l'expérience traumatisante d'un homme temporairement transformé en sculpture vivante, *Lorsque j'étais une œuvre d'art* aborde le problème de la condition humaine dans la société consumériste contemporaine. Dans notre article, nous nous proposons de mettre en évidence une partie des procédés narratifs et des moyens linguistiques utilisés par Éric-Emmanuel Schmitt dans la construction de l'image (subjective) du narrateur homodiégétique. Dans un premier temps, la réflexion est centrée sur la genèse de l'image plurielle, située à l'intersection du regard autocentré du narrateur et des regards des autres personnages. Dans un deuxième temps, nous étudions les subjectivèmes par l'entremise desquels le narrateur exprime l'évolution des jugements positifs et négatifs qu'il porte sur sa propre personne et des points de vue, toujours opposés, que les autres personnages ont sur lui.

## Abstract

CONSTRUCTION OF THE (SUBJECTIVE) IMAGE OF THE NARRATOR  
IN ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT'S NOVEL  
*LORSQUE J'ÉTAIS UNE ŒUVRE D'ART*

An original and disturbing novel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art* describes the traumatic experience of a man temporarily transformed into a living sculpture and raises the problem of the human condition in a contemporary consumerist society. In our article we tried to highlight some of Emmanuel Schmitt's narrative techniques and linguistic processes in the construction of the (subjective) image of a homodiegetic narrator. Firstly, the reflection is centered on the genesis of the plural image, located at the intersection of the narrator's self-centered point of view and the other characters' points of view. Secondly, we study the *subjectivemes* through which the narrator expresses the evolution of the positive and negative judgments about himself as well as the contradictory points of view the other characters have on him.

**Mots-clés :** *construction de l'image subjective, narrateur homodiégétique, dialogisme des points de vue, subjectivèmes.*

**Key words :** *construction of the subjective image, homodiegetic narrator, dialogism of points of view, subjectivemes*

## 1. Introduction

La pluralité des approches dont elle a fait et continue de faire l'objet, ainsi que celle de ses formes de manifestation, imposent de considérer la subjectivité comme un concept ouvert, rhizomique, s'identifiant à un réseau qui se multiplie continûment, où chaque ramification peut être reliée à une autre, quelque éloignées et hétérogènes qu'elles puissent paraître. Jocelyn Benoist (1995) révèle le même principe de la variation et des connexions incessantes, lorsqu'il définit la subjectivité comme « ce motif omniprésent qui se manifeste partout où est la relation sociale, dans la variation illimitée de ses jeux ». En fait,

« Dans la culture de l'affection et des pensées, dont l'expérience forme la teneur du retour à soi, il ne faut voir que le ressac du monde, le retour à soi étant retour du monde à soi, non pas dans la clôture de ses jeux, mais dans le passage toujours de nouveau envisageable d'un de ses jeux à un autre. La "solitude" où je "me" trouve me reconduit vers les autres, vers l'expérience d'autres formes de la relation sociale, en dehors des codes établis. Le moi se noue et se dénoue, d'un code à un autre. L'échelle de ces variations est la subjectivité » (Benoist 1995).

Ces paroles du philosophe français peuvent se lire en écho à celles de Georges Bataille (1943), qui évoquent l'intensité de la communication intersubjective, placée aussi sous le signe d'un jeu social assumé, comme on peut le lire dans *L'Expérience intérieure* :

« Vivre signifie pour toi non seulement les flux et les jeux fuyants de lumière qui s'unifient en toi mais les passages de chaleur ou de lumière d'un être à l'autre, de toi à ton semblable ou de ton semblable à toi (même à l'instant où tu me lis, la contagion de ma fièvre qui t'atteint) : les paroles, les livres, les monuments, les symboles, les rires ne sont qu'autant de chemins de cette contagion, de ces passages... ». Mais ces brûlants parcours ne se substituent à l'être isolé que s'il consent, sinon à s'anéantir, du moins à se *mettre en jeu* – et dans le même mouvement, *met en jeu* les autres. » (1943 : 147)

Dans un article consacré à *La dynamique énonciative de la subjectivité*, Per Aage Brandt note que « la subjectivité est comme un espace fermé auquel nous n'échapperons jamais » (2020 : 1). Même si la condition de prisonniers éternels rend notre condition subjective angoissante, nous avons une chance de traverser les barreaux de cette cage métaphorique et de la théoriser « comme si nous étions *au dehors* » (*ibidem*), grâce à la pensée – « notre Houdini » (*ibidem*) : « Objectivement, donc, la subjectivité – c'est-à-dire ce à quoi nous nous référons en disant *je* – constitue

un espace dont on peut préciser les contours et surtout les articulations internes. Pour ce faire, il faut écouter ses habitants, les sujets. » (*ibidem*).

À partir de ces quelques considérations et surtout du constat de Catherine Kerbrat-Orecchioni, pour qui « aucun lieu langagier n'échappe à l'emprise de la subjectivité » (1980 : 117), dans le présent article nous proposons d'analyser la construction de l'image (subjective) du narrateur homodiégétique du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt, image plurielle, qui naît et se complexifie constamment à l'intersection du regard autocentré du narrateur et des regards incontournables des autres. Car, comme l'affirmait Mikhaïl Bakhtine,

« Être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi. L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière ; en regardant à l'intérieur de soi il regarde *dans les yeux d'autrui* ou *à travers les yeux d'autrui* » (cité par Todorov 1979 : 49).

Notre but consiste donc à montrer – à travers ces regards croisés – comment le personnage évolue d'une perception de soi initialement dévalorisante à une perspective valorisante, et quelles sont les marques énonciatives à travers lesquelles s'exprime la subjectivité affective et évaluative du narrateur et de quelques autres personnages.

Placée dans le sillage des théories d'Alain Rabatel et de Catherine Kerbrat-Orecchioni, notre réflexion portera d'abord sur la question centrale pour la problématique de la subjectivité, celle du point de vue ; ensuite nous prendrons en compte les *subjectivèmes*, ces unités par lesquelles l'énonciateur « s'avoue explicitement » ou « se pose implicitement » (Kerbrat-Orecchioni 1997 : 71). Formés d'adjectifs, de noms et de verbes ils expriment le jugement positif ou négatif du narrateur et des personnages, compte tenu du fait que « toute unité lexicale est, en un sens, *subjective*<sup>1</sup>, puisque les "mots" de la langue ne sont jamais que des symboles substitutifs et interprétatifs des "choses" » (Kerbrat-Orecchioni 1997 : 70).

## 2. Présentation du corpus

Appartenant au « Cycle de l'humain et de l'inhumain » de la création d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art* est « un livre sans équivalent dans l'histoire de la littérature [...]. Il raconte le calvaire d'un homme qui devient son propre corps, un corps refaçonné en œuvre d'art, au mépris de tout respect pour son humanité » (Meyer 2004 : 113). Il s'agit d'un long récit rétrospectif, où le narrateur homodiégétique, Tazio Firelli, raconte, vingt ans après, l'expérience-limite qu'il a traversée et les événements qu'elle a entraînés. À la fin du livre, le lecteur apprend qu'en fait le processus de lecture s'est déroulé parallèlement à celui d'écriture, le narrateur étant présenté en train d'achever le manuscrit de ses mémoires.

À vingt ans, Tazio mène une vie marquée par l'échec et par le manque d'estime de soi, une vie qui se résume dans une affirmation sans équivoque : « je

---

<sup>1</sup> C'est Kerbrat-Orecchioni qui souligne.

m'étais subi »<sup>2</sup>. Il souffre surtout de son invisibilité sociale, accentuée par un physique ingrat et surtout par l'excès de visibilité de ses frères jumeaux, mannequins célèbres d'une beauté éblouissante. La confrontation permanente fragilise Tazio, qui décide de se suicider : « Je ne souhaite à personne de cohabiter, dès l'enfance, avec la beauté. Entrevue rarement, la beauté illumine le monde. Côté au quotidien, elle blesse, brûle et crée des plaies qui ne cicatrisent jamais » (p. 19).

Au moment où il s'apprête à passer à l'acte, à se jeter dans la mer du haut d'une falaise de l'île qu'il habite, Tazio est interrompu in extremis par un personnage étrange, Zeus-Peter Lama, qui se déclare « le plus grand peintre et le plus grand sculpteur de notre temps » (p. 23). Ce dernier lui demande de lui accorder un sursis de vingt-quatre heures, le temps de le convaincre de continuer à vivre. Tazio cède et signe avec l'artiste un pacte diabolique, une sorte de « décharge de [son] humanité » (p. 193), acceptant de devenir la propriété de Zeus, un corps-matière que celui-ci pourra retravailler à sa guise, pour le transformer en œuvre d'art.

Après des funérailles minutieusement mises en scène et après des interventions que Zeus réalise à l'aide de son complice, le docteur Fichet, Tazio, désormais prisonnier du diabolique sculpteur, mais aussi de son propre désir de réussite et de vengeance, renaît sous l'apparence d'une monstrueuse statue vivante, qui n'a presque plus rien d'humain, sous le nom d'*Adam bis*. « Né petit animal, l'homme renaît comme rouage de la société. La Première naissance est une fatalité. La Deuxième – un rattrapage où les vainqueurs ne sont pas toujours les plus forts », affirme Andreï Makine (2019 : 132). C'est exactement ce qui arrive dans le cas d'*Adam bis* : il est l'expression parfaite du principe fondamental de l'esthétique de Zeus : « La laideur est une bénédiction qui appelle l'exception et peut transformer une vie en destin » (p. 31) et sa deuxième naissance le propulse sur la scène médiatique, où pendant une certaine période il jouit de son nouveau statut et joue parfaitement le jeu social des apparences ; sa célébrité, ainsi que sa valeur atteignent des cotes inimaginables. Rien et personne ne peut rivaliser avec *Adam bis* et, tandis qu'il est grisé par sa réussite, celle de ses frères commence à pâlir.

*Adam* a eu sa revanche, mais il comprend très vite que sa nouvelle vie n'est qu'une nouvelle descente en enfer. Il découvre ainsi le côté cruel du jeu social, dans lequel il n'est qu'un simple objet froidement manipulé : il sera exposé, admiré, vendu, volé, récupéré, restauré, il échappera de justesse à une lobotomisation, il deviendra la propriété de l'État, et ce n'est qu'à la suite d'un procès fracassant qu'il réussira à échapper à l'emprise de Zeus et à conserver son humanité. Carlos Hannibal, le peintre aveugle, et sa fille Fiona, dont Tazio tombera amoureux et qu'il épousera, seront ceux qui le sauveront et l'aideront à se reconstruire, à retrouver son équilibre intérieur et son apparence humaine : « Aucun protocole n'abolit l'humanité » (p. 240), aucune image artificielle que nous

---

<sup>2</sup> Schmitt, Éric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2004 [Albin Michel, 2002], p. 21. Les citations tirées du roman renvoient à cette édition et en respectent la pagination. Dans le texte de l'article, elles seront suivies seulement du numéro de page.

projetons dans l'espace social, aucun masque que nous portons par nécessité ou par désir de paraître ne peut abolir notre essence profonde.

### 3. Théorie du point de vue (PDV) – quelques repères

En 1997, dans *Une histoire du point de vue*, Alain Rabatel propose une synthèse et une analyse critique rigoureuse des principales théories du point de vue appartenant surtout à des chercheurs français et s'inscrivant dans des domaines variés : critique littéraire, herméneutique et théories de la lecture, narratologie, sémiotique, linguistique. Regrettant le manque d'étayage linguistique du concept de point de vue dans ces théories, le linguiste essaiera de combler cette lacune en développant le modèle d'analyse esquissé dans *Une histoire du point de vue* dans *La Construction textuelle du point de vue* (1998), *Homo narrans* (2008), ainsi que dans de nombreuses autres études publiées depuis. La réflexion est constamment affinée et, de 1998 à 2004, elle subit des « déplacements d'accent » (Rabatel 2007 : 365) « de la construction textuelle DU point de vue à la construction interactionnelle DES points de vue » (*ibidem*).

L'analyse critique des théories mentionnées permet à Alain Rabatel de mettre en évidence autant leurs points forts, que les imprécisions, les confusions, l'opacité, voire même les erreurs qui affectent certaines d'entre elles. Le chercheur ne se contente pas de signaler ces défaillances, mais argumente ses réticences ou son désaccord, expose et détaille sa propre opinion. C'est surtout par rapport à Gérard Genette qu'il prend ses distances évoquant « un différend fondamental » avec celui-ci « sur le nombre et la nature des instances du PDV » et « un désaccord sérieux sur l'attribution du volume de savoir intangible accolé à chaque perspective, depuis l'omniscience narratoriale à la rétention d'information maximale en focalisation externe » (*ibidem* : 352).

Rabatel se délimite de l'approche traditionnelle de la focalisation qui consistait à « rechercher le "foyer" qui "voit" ou qui "sait" (1997a : 286), il propose une approche de type inductif, très fiable, consistant à

« [...] rechercher les traces construisant un focalisateur ou sujet de conscience, grâce aux composantes perceptive, cognitive et axiologique, etc. qui le constituent comme tel. Ces traces apparaissant à la fois dans la caractérisation du sujet à l'origine des perceptions, et dans la référenciation de ce qui est repéré nous conduiront à abandonner la tripartition des focalisations, puisque seuls deux sujets sont à l'origine des perspectives narratives, le narrateur [...] et le personnage [...]. Cette bipartition ne laisse pas sur le bord du chemin le point de vue externe : tout simplement, ce "point de vue" n'en est pas un, ce n'est qu'une vision externe d'un quelconque focalisé ; et l'on peut en dire autant de son "antonyme", ou de son complémentaire, la vision interne. Ces deux visions<sup>3</sup> sont toutes deux accessibles à PDV P comme à PDV N, en dépit de quelques différences » (*ibidem* : 287).

---

<sup>3</sup> Dans *La construction du point de vue*, Alain Rabatel précise que « Le concept de vision renvoie à l'étude du focalisé (Bal), autrement dit, ce qui est perçu ou "repéré" (Guillemin-Flescher 1984 : 74) par le sujet focalisateur. Le concept de point de vue est réservé plutôt au repérage de l'énonciateur auquel coréférent les visions » (1998 : 140).

L'abandon de la tripartition des focalisations<sup>4</sup> est fondé sur des analyses très approfondies et soutenues par des arguments incontestables. Alain Rabatel insiste sur le fait que la focalisation est « une notion hybride et à géométrie variable » (1997a : 274), sur la faiblesse du concept de foyer, sur « l'absence de critères contrastifs linguistiques discriminant les différents types de focalisations » (1997b : 88), qui seraient particulièrement utiles pour différencier focalisation zéro et focalisation externe<sup>5</sup>, par exemple. Le linguiste démontre à plusieurs reprises qu'en réalité aucun de ces deux types de focalisation ne résiste à l'analyse. Il conteste l'existence d'une « focalisation externe autonome, en raison de l'absence d'un focalisateur spécifique » (1997b : 88), le focalisateur, dans les textes considérés comme des focalisations externes, étant soit un narrateur anonyme (qui ne se distingue pas de celui de la focalisation zéro), soit un personnage (plus rarement) qui « adopte une vision externe dominante à propos des focalisés » (1998 : 190). La focalisation zéro, à son tour,

« [...] n'existe ni en tant que focalisation "variable", ni en tant que focalisation "zéro". C'est le narrateur anonyme, dont l'image est construite par les perceptions, pensées, jugements dont il est responsable dans les seconds plans qu'est le sujet de cette perspective-là » (*ibidem* : 90).

En ce qui concerne le deuxième point du désaccord avec Genette, Alain Rabatel affirme avoir voulu abandonner l'idée trop restrictive de l'omniscience du narrateur et de la restriction du champ du personnage au profit d'une conception plus ouverte : « chaque focalisateur peut adopter des visions internes ou externes (de volume ou de profondeur variables) lesquelles s'accommodent d'une expression plus ou moins subjectivante ou objectivante, plus ou moins dissonante ou consonante » (1998 : 191). Le schéma n° 1 de l'Annexe synthétise le modèle d'analyse du point de vue proposé par Alain Rabatel. À ce jour, ce modèle nous semble l'un des plus détaillés, des plus exacts et des plus pratiques, sinon le plus pratique, pour analyser les relations complexes entre les points de vue du narrateur et du personnage qui apparaissent dans un récit, surtout que : « il n'existe pas dans les récits de relation mécanique entre raconter et percevoir » (Reuter 1997 : 46).

---

<sup>4</sup> Voir dans l'Annexe les deux tableaux des trois types de focalisations.

<sup>5</sup> Selon Rabatel lorsqu'il s'agit de la définition de la focalisation zéro (FZ) « tout laisse penser que Genette oscille entre deux directions opposées, une conception par excès, et une conception par défaut : – d'une part (conception par excès), la FZ est la somme des autres types de focalisation. – d'autre part (conception par défaut), Genette considère la FZ comme une non-focalisation, puisque "le récit classique place parfois son 'foyer' en un point si indéterminé et si lointain, à champ si panoramique (le fameux "point de vue de Dieu", ou de Sirius, dont on se demande périodiquement s'il est bien un point de vue) qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage, et que le terme de non-focalisation, ou de focalisation zéro, lui convient plutôt mieux" (Genette 1983 : 49) » (Rabatel 1997a : 67) ; « en focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque » (Genette 1983 : 50).

Une constante de la réflexion du linguiste a été la définition du concept de point de vue. Au fur et à mesure que les études du concept se sont diversifiées, sa définition a évolué et s'est précisée, en fonction des différentes caractéristiques du PDV prises en considération ; par exemple, dans *La Construction textuelle du point de vue* sont proposées quatre définitions. Nous ne retenons ici que la plus générale, proposée dans l'étude « Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours » :

« Le PDV se définit par les moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet, à tous les sens du terme envisager, que le sujet soit singulier ou collectif et l'objet, concret ou langagier. Le sujet, responsable de la référenciation de l'objet, exprime son PDV tantôt directement, par des commentaires explicites, tantôt indirectement, par la référenciation, c'est-à-dire à travers les choix de sélection, de combinaison, d'actualisation du matériau linguistique. Ces phénomènes opèrent dans tous les cas de figure, depuis les choix les plus subjectifs aux choix apparemment les plus objectivants, depuis les marques les plus explicites aux indices les plus implicites » (2007 : 348).

Du vaste ensemble des travaux théoriques et des analyses d'Alain Rabatel nous avons extrait la petite partie concernant la question du point de vue pour les besoins de notre analyse, mais aussi pour souligner le rôle fondamental de ces travaux dans le renouvellement de la narratologie contemporaine ou dans le développement du domaine de l'analyse du discours.

#### **4. Les PDV dans le roman**

Pour Rabatel « la multiplication et la diversification des PDV » s'avèrent en effet être « un phénomène crucial : non pas parce qu'elles invitent à se mettre à la place de tel ou tel personnage ou du narrateur, [...], mais encore parce qu'elles reposent sur des modalités diverses et somme toute complémentaires de PDV, incitant le lecteur à tirer parti de toutes les informations du texte [...] » (Rabatel 2007 : 361). Or dans le roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, la narration est assumée, comme nous l'avons déjà mentionné, par un narrateur homodiégétique, à la fois focalisateur et focalisé. À part la perception sui référentielle, Tazio est celui qui perçoit et reflète personnages, événements, lieux ou points de vue des autres personnages (centres de perspective), et inclut les perceptions des autres sur soi. Ce récit auto-diégétique se présente donc comme une mosaïque de points de vue.

La vision dominante dans le récit est la vision interne étendue, d'expression subjectivante. Le lecteur a alors accès aux pensées, aux sensations, aux sentiments, aux représentations mentales du narrateur, etc., comme, par exemple, dans le passage suivant, qui surprend comment Tazio/Adam bis s'habitue à son nouveau statut et passe de l'hésitation initiale, à la « volupté » de se savoir admiré :

« J'étais si peu accoutumé à provoquer l'enthousiasme que je le soupçonnai, au début, de se moquer de moi ; puis je craignis qu'il n'exagérât, par cette complaisance qu'on met à rassurer les malades ; cependant, quand je vis croître et durer ses louanges, je cessai de me retenir et je m'abandonnai à la volupté d'être

admiré. J'y pris goût. Certains jours, j'estimais que l'émerveillement ne se manifestait pas assez longtemps » (p. 67).

Le récit contient aussi de nombreux passages où le narrateur adopte une vision externe limitée, et donc plutôt objectivante : à la « The Body Art Exhibition » de Tokyo, à laquelle il participe, Adam traverse les salles et décrit les autres œuvres d'art, toujours des corps-matière, qui y sont exposées. Comme il n'est qu'un observateur externe, qui entre pour la première fois en contact avec ces « œuvres », les informations fournies reprennent, logiquement, celles des organisateurs de l'exposition :

« Baptisée simplement "Rolanda, the Metamorphic Body", la pièce était consacrée à Rolanda et à ses opérations. Des photos rappelaient comment l'artiste avait évolué au fur et à mesure de ses inspirations. Si elle n'opérait pas elle-même, anesthésie oblige, Rolanda dirigeait les chirurgiens par ses croquis et ses simulations sur ordinateur. Elle avait eu plusieurs périodes : elle avait présenté la *Rolanda grecque*, *La Rolanda inca*, *La Rolanda mésopotamienne*, *La Rolanda Quattrocento*, *La Rolanda symboliste*, *La Rolanda Marilyn*. [...] » (p. 128).

Même lorsque Tazio participe aux événements racontés, il y a des situations où, bien qu'il soit le focalisé, il n'est qu'un objet inactif, sujet d'un verbe au passif, et sa narration n'est alors que le reflet de ce qui lui a été relaté par « on », la source du point de vue demeurant indéfinie :

« Le lendemain *je fus dérobé*. [...] »

À six heures du matin, alors que j'étais dans mon lit, trois hommes cagoulés firent irruption dans ma chambre, me plaquèrent un chiffon de chloroforme sur le nez avant que j'aie eu le temps de résister.

La Suite ? *On me l'a racontée* » (p. 149).

Enfin, il est intéressant de remarquer que dans le roman il y a de nombreuses assertions qui, tout en exprimant clairement le point de vue d'un personnage, sont de véritables maximes autonomisables, à valeur de vérité générale, qui pourraient donc fonctionner hors de tout cadre narratif : « La force de la beauté, c'est de faire croire à ceux qui la côtoient qu'ils sont eux-mêmes devenus beaux. » (p. 20) ; « La notoriété est un animal qui se nourrit de lui-même. » (p. 84) ; « Le vice est une preuve d'humanité. » (p. 108) ; « Cela seul mérite qu'on s'y attarde. L'invisible et l'infini. » (p. 117).

Ce qui surprend dans l'écriture du roman est le jeu entre complétude et incomplétude, entre précision et suggestion : *Adam bis* décrit en détail les objets focalisés (par exemple, les portraits de Zeus ou des jumeaux), il donne accès au lecteur à toutes les zones de son intériorité, mais lorsqu'il s'agit de son apparence physique, on n'apprend à aucun moment à quoi il ressemblait ni avant, ni après la transformation subie.

Cela est d'autant plus étonnant que, dans le monde fictionnel créé par Éric-Emmanuel Schmitt, Tazio est également l'auteur du récit, il est par conséquent

celui qui organise la matière narrative et détient l'information complète. La réaction des spectateurs à sa vue est la seule qui soit minutieusement enregistrée à plusieurs reprises, alors que, pour décrire sa nouvelle apparence de statue vivante, il se contente de suggérer : on apprend seulement que tous ses organes visibles ont été métamorphosés, excepté les yeux, qu'il est truffé d'implants et de greffes, qu'il est un monstre dissymétrique, un exemple d'art « défiguratif » (p. 131).

Lorsqu'il parle quand-même de l'un ou l'autre de ses organes, il ne va pas trop loin, la description s'arrête brusquement, la phrase reste suspendue, le narrateur évite de donner plus de détails : « Je le poursuivis, mais, plus rapide que moi à cause de mes... enfin passons ! » (p. 158). Le seul organe nommé est son sexe – le « sonomégaphore », mais à part le fait qu'on apprend que celui-ci est « le sonomégaphore idéal, celui dont l'humanité, femmes et hommes, rêvait depuis toujours » (p. 90), aucun autre détail ne sera révélé.

Cette option volontaire pour une vision limitée est une stratégie qui maintient la tension narrative à des niveaux maximaux, tout le long du roman. Et cela parce que l'œuvre d'art, qui n'existe qu'à travers les regards des autres, se dérobe constamment au regard du lecteur. De la sorte, l'imagination du lecteur est sollicitée pour combler les vides du récit, tout parcours de lecture est aussi un processus de création, chaque lecteur construit une nouvelle image (subjective) d'*Adam bis* : l'immersion dans l'univers fictionnel devient ainsi une expérience particulièrement active et l'image du narrateur demeure une image mouvante, qui varie au gré de la subjectivité de chaque lecteur, essentiellement incomplète et insaisissable.

Le personnage qui prend en charge le récit, narrateur et « narré », est ainsi au centre de l'organisation des représentations : tantôt tel qu'il se voit de l'intérieur, tantôt tel qu'il se sait vu par d'autres. Nous allons maintenant voir comment l'auteur a réussi à construire son personnage tout en le faisant construire par ses lecteurs.

## 5. Marques énonciatives de la subjectivité

Le titre même du roman, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, pose le double point de vue qui le caractérise : le « je » de la subjectivité et « l'œuvre d'art », l'objet qui est regardé. Le récit richement modalisé utilise abondamment l'ensemble des procédés traduisant la subjectivité, en particulier :

– *pronoms personnels* de la 1-e et de la 2-e personne (« J'ai toujours raté mes suicides. » p. 5 ; « Je viens souvent ici. » p. 7 ; « Vous connaissez les frères Firelli et vous ne connaissez pas Zeus Peter-Lama, » p. 22) ;

– *verbes d'opinion*, exprimant la certitude, l'incertitude, le doute, etc. (« Pourquoi croyez-vous que je veux me tuer ? » p. 23. « Qu'en pensez-vous, mon jeune ami ? » p. 24 ; « Vous avez raison, monsieur Lama. Je ne sais que subir. » p. 31 ; « J'avoue que je ne suivais plus le travail de Zeus depuis quelques temps mais là, vraiment, il m'épate. » p. 78 ; « Je me demande si vous n'avez pas raison. » p. 101 ; « Je ne sais pas. Si ça ne leur fait pas de mal, à moi cela fera du bien. Pour la vengeance. » p. 40 ; « Incroyable ! Vous n'avez pas à vous occuper ailleurs ? » p. 10) ;

– *expressions* traduisant différents types de modalités : « C'est inconcevable ! » p. 19 ; « C'est normal, m'expliqua un jour Zeus-Peter Lama ». p.

67) ; « C'est vrai. Je bois. » p. 106 ; « C'est impossible. Où se procurerait-il l'alcool ? » p. 106 ;

– *formes verbales* exprimant une distance modale entre l'énonciateur et ce qu'il énonce, notamment le futur et le conditionnel (« – Je ne *poserai* pas nu. » p. 84 ; « – Admirez sa sculpture, c'est incroyable comme illusion ! On *jurera*it qu'elle comprend ce que nous disons. » p. 79 ; « Vous *n'aurez* pas à jouer puisque vous *dormirez* ». p. 45 ; « Aucune *n'aurait osé* me pousser ou me faire un croche-pied. » p. 86 ; « *J'aurais dû* te couper la langue. » p. 95) ;

– *adverbes/locutions adverbiales de phrase*<sup>6</sup>, que Blinkenberg 1928 appelait « adverbes subjectifs » et adverbes de modalité<sup>7</sup> (« Je me donne *entièrement* à Zeus-Peter Lama qui fera de moi ce qu'il désire. » p. 62 ; « *Nonchalamment*, il consulta sa montre » p. 10 ; « Vous êtes *vraiment* changeant. » p. 12 ; « *Évidemment*. Après la beauté, c'est la laideur qu'il faut choisir. » p. 30 ; « *Bien sûr*, vous n'avez ni le cœur ni les couilles d'un moche. » p. 31 ; « *Naturellement*, il n'ajouta pas un mot pendant le voyage qui nous conduisit de l'Ombrilic à la ville. » p. 43) ;

– *niveau de langue*, qui varie selon les états d'âme du personnage (« – Fichez le camp ! – La falaise est à tout le monde. – Décampez ou je vous casse la gueule ! » p. 10 ; « – Bien sûr, vous n'avez ni le cœur ni les couilles d'un moche. Vous n'avez que les hormones d'un ingrat. Vous n'êtes pas plus combatif qu'un veau. » p. 31) ;

– *ponctuation*, réalisée par des points d'interrogation, d'exclamation, de suspension, des guillemets, éléments importants de mise en évidence de la subjectivité du locuteur et d'insistance sur certain(e)s mots/syntagmes/tournures (« – On vous dirait peint sur une planche. Enfin, quand je dis "peint" ... En tout cas, pas peint par moi. Et la peinture s'est déjà effacée... » p. 30 » « "Marcher" n'était pas le bon mot, "se déplacer" aurait mieux convenu car, depuis les interventions de mon Bienfaiteur, j'avais un peu mal à ... enfin passons ! » p. 77 ; « Zeus-Peter Lama s'approcha de moi et me regarda avec fierté. Quand je dis "me regarda", je dois préciser qu'il s'agissait de mon corps car Zeus, depuis l'opération, ne croisait plus mes yeux, sans doute parce qu'ils subsistaient comme une des plus rares parties de mon être qu'il n'avait pas retravaillées. » p. 76).

– *nominaux* (adjectifs et substantifs) valorisants ou dévalorisants, que nous discuterons plus en détail dans le cadre de notre analyse.

En effet, l'art de l'écrivain consiste à créer une macrostructure basée sur un jeu de parallélismes et d'oppositions qui transparaissent surtout dans l'interaction des points de vue du narrateur et des deux peintres défendant des positions esthétiques et des valeurs morales divergentes.

---

<sup>6</sup> Dans le cadre de la théorie de l'énonciation, Ducrot considère qu'un adjectif d'énonciation « qualifie l'énonciation dans laquelle l'énoncé est apparu » et ajoute que de tels adjectifs « participent à une représentation de l'événement énonciatif à qui ils attribuent tel ou tel caractère » (Ducrot 1995 : 605).

<sup>7</sup> Ils permettent de focaliser un élément particulier de l'énoncé. (Álvarez-Prendes 2014).

### 5.1. PDV de Tazio sur lui-même

Les PDV de Tazio sur lui-même évoluent au cours du récit. Dans un premier temps, c'est l'auto-dévalorisation. Dans un deuxième temps, après sa transformation, il s'auto-valorise avant de s'effondrer dans la dévalorisation après avoir compris les conséquences de sa transformation en œuvre d'art. Finalement, dans un troisième temps, il atteint une auto-valorisation plus raisonnée, révélée par la vie de famille, ses responsabilités de père et d'époux et par le partage de valeurs morales où la beauté physique n'a plus d'importance.

#### a) les mots de l'auto-dévalorisation

Dans l'incipit du roman, Tazio se sert de toute une série d'adjectifs affectifs<sup>8</sup> (« malheureuse singularité », « incapable d'entrer dans la vie », « pas fichu d'en sortir », « je me suis inutile » p. 5 ; « je demeurai indifférent » p. 7) et d'évaluatifs non axiologiques<sup>9</sup> « moutonnement d'eaux immense, furieux, chaotique » p. 5 ; falaise « pointue, excessive, flots rageurs » p. 6) qui sont à mettre en relation avec des substantifs (« suicide » p. 5 ; « chute », « cadavre », « choc », « noyade », « peur » p. 6 ; « violence », « indifférence » p. 7) pour argumenter sa décision de se suicider. S'y ajoutent des verbes intrinsèquement subjectifs (« j'ai honte de moi » p. 5, « réagir en dégoûté » p. 7) ou occasionnellement subjectifs, qui n'impliquent pas un jugement évaluatif, mais qui, dans le contexte général, appuient les décisions du héros (« voilà ce que je me disais » p. 5 ; « les objets m'avaient trahi » p. 6).

Sémantiquement, tous ces évaluatifs portent sur la mort que le personnage veut se donner (« se tuer », « poignarder », « se pendre », « embrocher », « assommer », « se fracasser » p. 6), la nature – mer agitée et vent violent (« flots rageurs », « se jeter dans la mer », « éclater en mille morceaux », « assommer » p. 6) – y aidant. Les substantifs : « précipice », « ravin », « crevasse », « pointes rocheuses », « chute » (p. 6) suggèrent l'idée d'une mort violente, d'un anéantissement brutal, mais aussi la scène idéale d'un suicide spectaculaire et inratable. Pourtant, paradoxalement, Tazio est extrêmement calme, légèrement auto-ironique et envisage la mort comme une expérience jubilatoire, épanouissante :

« Par trois fois j'avais tenté de reprendre le contrôle et, par trois fois, les objets m'avaient trahi : la corde où je souhaitais me pendre avait rompu sous mon poids,

---

<sup>8</sup> Les adjectifs affectifs « énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet ». Ex : *poignant, drôle, pathétique* (Kerbrat-Orecchioni 1997 : 84).

<sup>9</sup> « Cette classe comprend tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement affectif du locuteur (du moins au regard de leur stricte définition lexicale : en contexte, ils peuvent bien entendu se colorer affectivement ou axiologiquement), impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent, et dont l'utilisation se fonde à ce titre sur une double norme : 1) interne à l'objet support de la qualité ; 2) spécifique du locuteur – et c'est dans cette mesure qu'ils peuvent être considérés comme 'subjectifs' » (Kerbrat-Orecchioni 1997 : 85-86).

les somnifères s'étaient révélés des pilules placebos et la bâche d'un camion qui passait m'avait reçu douillettement malgré cinq étages de chute. Ici, j'allais pouvoir m'épanouir, la quatrième fois serait la bonne ». (p. 6)

Tazio vit le drame de la lucidité (« Ce qui est cruel, dans mon cas, c'est que je m'en rends compte. » p. 5), car « Tous les dons m'ont été épargnés, sauf la lucidité. » (*ibidem*). Les adjectifs et les verbes par l'entremise desquels il s'autocaractérise laissent l'impression d'un individu inadapté, insensible, incapable d'assumer sa condition d'homme dépourvu de qualités hors du commun (« incapable d'entrer dans la vie » ; « je me suis inutile » p. 5 ; « Les sentiments ne sont pas mon fort » p. 39 ; « Nous sommes des milliers sur Terre à manquer de force, d'esprit, ... » p. 5).

La mort est néanmoins pour lui le seul acte valorisant possible, car c'est « l'acte le plus important et le plus digne de mon existence » (p. 9).

### **b) les mots de la valorisation**

Après sa transformation, propulsé dans les cercles mondains et dans ceux des collectionneurs, *Adam bis* change de perspective sur lui-même. Maintenant il ne se regarde plus, il est regardé, apprécié, photographié, comme ses frères. Tous se bousculent pour le voir et éventuellement le toucher, il devient le centre d'intérêt, sujet des louanges ou des insultes. Mais, même injurié, il se sent important, il n'est plus invisible et cela satisfait son amour propre. Le narrateur se sert d'une série de noms (« jalousie » /vs/ « suprématie » ; « compliments » /vs/ « sarcasmes ») et de verbes (« souffrir » /vs/ « donner des jouissances ») à caractère antonymique pour décrire l'extase que provoque chez lui son nouveau statut social, mais aussi la métamorphose cynique qui s'amorce et dont il est inconscient :

« Même leurs insultes avaient quelque chose de doux. Exprimant le dépit, la jalousie des beautés témoignait de ma suprématie. L'envieux ne crache que sur celui qui le dépasse. Et puis, j'avais tant souffert d'invisibilité que tout ce qui accentuait le relief de mon existence, compliments ou sarcasmes, me donnait des jouissances d'amour-propre. » (p. 86)

*Adam bis* se pâme d'admiration pour sa personne lorsqu'il se voit par le regard et le jugement de Zeus-Peter Lama, qui sait entretenir l'illusion de sa position dominante par rapport aux autres, de son unicité, de sa valeur. Il sait lui insuffler une nouvelle confiance, mais aussi le transformer en un Narcisse qui se croit l'égal de son créateur : « Quelle sottise ! se perdre dans le hasard alors qu'il y avait l'art, Zeus-Peter Lama et moi ! » (p. 68).

Mais son optimisme et son engouement le quittent dès qu'il se retrouve seul. Ses tourments s'expriment par des interrogations rhétoriques qui portent sur son statut (homme ou monstre ?) et sur les restes de son humanité. Sa subjectivité y est clairement exprimée par la suite d'adjectifs affectifs et évaluatifs (« original », « insensé », « bizarre », « unique », « célèbre »), par des verbes (« jouir », « fissurer ma joie ») et noms (« doute », « joie », « pitié ») révélant des sentiments contrastés,

et par le recours au monologue intérieur où se font entendre les questionnements les plus traumatisants :

« Dès que Zeus-Peter Lama se tenait auprès de moi, je jouissais de me voir reproduit ainsi à l'infini, je me trouvais original, insensé, bizarre, unique, célèbre. Sitôt qu'il me laissait seul, les doutes fissuraient ma joie : n'étais-je pas devenu un monstre ? Que me restait-il d'humain ? Si je n'étais pas moi-même Adam bis, si j'étais resté celui d'avant, ne ressentirais-je pas l'horreur devant ces clichés ? Pis même, de la pitié ? » (p. 104)

Il tranche ce dilemme en assumant ouvertement sa monstruosité, tellement désirée, l'instrument à travers lequel il accède à la visibilité. Sa monstruosité est l'expression de sa volonté, autant que de celle de Zeus. L'énumération des adjectifs organisés toujours en paires antonymiques (« beau » /vs/ « laid », « apprécié » /vs/ « décrié » p.143) ne fait que souligner que tout ce qu'il subit est synonyme d'exister socialement et que ses qualités réelles ou supposées lui assurent une consistance reconnue dans les regards des autres ;

« Ma monstruosité, je l'avais voulue autant que Zeus. Même si je ne l'avais pas créée, je pouvais la revendiquer. Tandis que le statut de chef-d'œuvre, lui, m'aurait échappé. Ce qui comptait, c'était ma visibilité nouvelle. Beau, laid, apprécié, décrié, j'existais. Personne ne m'enlèverait cette densité-là. » (p. 143)

Deux des expressions les plus fortes de l'auto-valorisation de Tazio se retrouvent dans les deux phrases suivantes « Auparavant, n'importe qui pouvait vivre ma vie. Désormais, je suis irremplaçable » (p. 146) ; « – Comment supportez-vous d'être traité comme un dessin, comme une trace ? – Je veux bien être une trace si c'est une trace de génie » (p. 131).

L'illusion de la densité et de la visibilité dont il se réjouit se dissipe très vite : prisonnier dans la résidence de Zeus-Peter Lama ou de ses propriétaires, dans une cellule d'un musée où on lui sert les repas à travers les barreaux, empêché de communiquer avec les autres, surveillé presque continûment, Tazio sombre dans une dépression profonde, où l'auto-dévalorisation reprend le dessus : il éprouve douloureusement sa solitude profonde lorsqu'il réalise qu'il n'est qu'une apparence qui risque d'avoir le même sort que celui de ses frères : « Je n'aurai été que par les autres. [...] Tu parles d'une consistance » (p. 171) ; « Les apparences ne sont que ce qu'elles sont, mon cher frère. Plates. Muettes. Elles ne doivent laisser apparaître qu'elles-mêmes les apparences n'expriment rien, elles appartiennent aux autres et ne leur sont tolérables qu'à ce prix » (p. 173).

Enfin, grâce aux regards de Carlos Hannibal et de Fiona, Tazio retrouvera l'équilibre et une image positive de soi. Et cela, parce que grâce au vieux peintre il apprend à aller au-delà des apparences et à percevoir l'essence invisible des choses, à résonner avec l'univers, enfin à découvrir partout la beauté, à se retrouver soi-même en acceptant sa condition avec humilité et à renaître dans toute son authenticité :

« Ma troisième naissance eut lieu sur la plage, devant le chevalet d'Hannibal, lorsque je découvris que l'univers était beau, plein, riche, si j'acceptais, moi, d'être médiocre, vide, pauvre. Hannibal fut mon père, non seulement mon beau-père, car il sut, un instant, me charger du désir de vivre en me donnant le sens de l'émerveillement. » (p. 252)

## **4.2. Regards des autres sur Tazio : entre une perspective fortement négative et une admiration sans réserve**

### **a) les mots du PDV de Zeus-Peter Lama**

Pour l'acculer à son projet diabolique, cet artiste qui incarne « toutes les formes de "vanité", d'auto-admiration, d'autosatisfaction et d'autoglorification » (Lasch 2006 : 62) décrit les capacités intellectuelles, physiques et morales de Tazio dans les couleurs les plus sombres. Son verdict est complètement démoralisant, car il estime que le jeune homme est « bon pour la casse » (p. 12). L'adjectif « décourageant » suivi des syntagmes « sans fraîcheur », « l'air déjà avarié » et notamment de la répétition du verbe « sauter » au conditionnel puis à l'impératif, ne font que renforcer la conviction du héros que sa vie ne vaut rien, qu'il est nul, que personne ne lui trouve aucune qualité :

« – Si j'avais votre physique, un physique si... décourageant, je sauterais. Si j'avais vingt ans comme vous les avez, c'est-à-dire vingt ans sans fraîcheur, avec l'air déjà avarié, je sauterais. Que savez-vous faire ? Avez-vous un talent ? Une formation ?

– Non.

– Une ambition ?

– Non.

– Alors sautez. » (p. 11)

Pour cet artiste diabolique, Tazio est trop terne, insignifiant, plat, « n'accroche pas les regards », « n'a pas de relief » (p. 30). De plus, il le prend pour un jeune sans intérêt et assez benêt, la série de verbes négatifs, tout comme l'adjectif « dépourvu » illustrant parfaitement tout ce qui manque à Tazio pour être visible :

« – En fait, mon jeune ami – surtout, dites-moi si je me trompe –, non seulement vous êtes dépourvu d'intérêt physique mais vous n'avez pas grand-chose dans le cerveau ? » (p. 31).

Zeus-Peter Lama résume le caractère et l'état d'âme du héros en quatre mots dévalorisants : « fade, amorphe, vide et déprimé » (p. 32).

Pourtant, l'artiste semble manifester une sorte de sympathie envers le jeune suicidaire, qu'il arrache à la mort pour le vouer à un destin exemplaire, celui d'œuvre d'art. Il est prêt à excuser l'ignorance de celui-ci qui ne distingue pas le lapis-lazuli du saphir serti dans une dent de son bienfaiteur. L'adjectif non axiologique « petit », modifie le nom dépréciatif « crétin » et l'expression devient hypocoristique, exprime le pardon de l'offense : « Petit crétin ! Ce n'est pas du lapis-lazuli, c'est un saphir » (p. 14).

Une fois transformé en œuvre d'art, Tazio/*Adam bis*, jouit de l'admiration totale de son créateur. Mais, en fait, celui-ci donne libre cours à son côté narcissique, car l'éloge est pour sa réalisation insolite – une création artistique, même si celle-ci est un être humain. Les adjectifs axiologiques et non axiologiques fortement positifs, valorisants, légèrement hyperbolisants, de même que les verbes de sentiment (« s'émerveiller ») et de louange (« vanter ») mettent en relief la subjectivité de Zeus-Peter Lama qui se croit l'égal de Dieu et se félicite plus qu'il ne félicite Tazio devenu objet :

« [...] j'ai voulu que tu sois unique, bizarre, singulier, différent ! (p.65)  
Incroyable ! Merveilleux ! Surprenant ! Inouï ! s'exclamait-il en me démaillottant et me talquant. Chaque jour il s'émerveillait davantage devant moi. Sans nul doute, je tenais je ne sais quelle promesse. Il vantait l'harmonie, l'audace de ma personne. » (p. 64)

En s'extasiant devant sa réussite artistique, Zeus-Peter Lama ne fait que se valoriser lui-même, la série de phrases exclamatives qui traduisent son exaltation mettant en évidence l'unicité de sa création, qui défie la Nature-même. À travers elle il a démontré qu'aucune limite n'est infranchissable pour lui et qu'il a un droit de propriété sur son chef-d'œuvre : « Quelle réussite grisante ! Si tu te voyais, mon cher... [...] Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. Tu es mon geste. Tu es ma vérité ». (p. 65)

Une seule chose contrarie l'artiste et qu'il se reproche : ne pas avoir fait lobotomiser sa création. Il craint le côté humain d'*Adam bis* qui a gardé sa conscience, sa volonté, et qui pourrait à tout moment s'opposer à la sienne. Les reproches qu'il adresse à *Adam* lorsque celui-ci a le courage de parler devant une femme laissent deviner les craintes de Zeus-Pater Lama, sa révolte retenue, son impuissance à détenir le contrôle, ce qu'il exprime dans des phrases courtes, où le jeu / l'alternance de personnes *je /vs/ tu* les place en adversaires.

« – Oui, malheureux. Je t'avais pourtant bien dit de te taire. Dès que tu parles, il n'y a plus que toi et ta pensée. Ça, je ne peux pas le contrôler. Et ça n'a aucun intérêt. D'ailleurs, tu as vu ce que ça provoque » (p. 97)

Le conflit est renforcé par les antonymes explicites « volonté » /vs/ « obéissance », doublé d'une opposition implicite entre *créateur* et *création* et entre la « vie » et la « mort » :

« Ta volonté n'a plus d'importance, elle doit se résorber en pure obéissance. C'est ma volonté, ma seule volonté, celle de ton créateur qui compte. À quoi arrivais-tu lorsque tu disais "je veux" ? Tu voulais mourir ! Si je ne t'avais pas, moi, proposé autre chose, tu servirais de nourriture aux poissons et tu ne serais pas célèbre dans le monde entier. » (p. 99)

En fait, Zeus exerce sur *Adam bis* une sorte de « tyrannie pygmalionne » (Lauff 2016 : 174) : sa création doit changer et agir comme son créateur le désire ;

« Grâce à moi, tu es devenu un phénomène. Contente-toi d'en avoir la connaissance, épargne-toi de porter des jugements » (p. 104). Pour le cynique qui désire manipuler les perceptions des autres, la décision est tranchante : « Notre société est organisée de telle sorte qu'il vaut mieux être une chose qu'une conscience » (p. 100). La seule chance de vaincre dans la confrontation avec Zeus-Peter-Lama et de se revaloriser est justement de renverser le processus de création, de retrouver son authenticité humaine.

Dans ce deuxième temps on a tant une valorisation au travers des regards externes (dans la mesure où il intéresse les autres parce que son créateur l'a rendu singulier, bizarre, déroutant), qu'une dévalorisation de la créature, parce qu'*Adam bis* n'est pas un objet obéissant à son créateur.

### **b) les mots du PDV de Carlos Hannibal**

La rencontre de Tazio avec le peintre Carlos Hannibal et sa fille Fiona se produit au moment où le premier est confronté d'une part, à sa propre fragilité, et, d'autre part, au trauma qu'il commence à conscientiser. La plage est le seul refuge où il peut se sentir encore libre. Si sa relation avec Zeus-Peter-Lama est basée sur l'exhibition permanente de sa différence, avec Carlos Hannibal, pendant une certaine période, il réussit à garder son anonymat, car le peintre est aveugle. Fiona garde le secret d'Adam, et Carlos Hannibal ne connaîtra du jeune homme que ce que ses autres sens lui permettent d'enregistrer. Parallèlement, il apprendra l'existence de l'étrange statue vivante créée par celui qu'il appelle « le charlatan » (p. 121) qui « sévit encore » (*ibid.*), soulignant à la fois l'imposture de Zeus et sa force destructrice.

La perspective de Carlos Hannibal sur *Adam bis* est double. D'une part, son jugement sur l'œuvre d'art est d'une dureté inouïe, car l'œuvre va à l'encontre de tous ses principes artistiques et humains. Ne sachant pas à qui il s'adresse, Hannibal accable Adam de son jugement dévastateur, l'adjectif dévalorisant « nul », suivi des noms « crotte » et « merde », écrase toute valeur à l'homme-œuvre d'art : « [...] c'est nul ! Esthétiquement, c'est de la crotte. Humainement, c'est de la merde » (p. 137).

Hannibal force le jeune homme à se confronter à cette image qui contraste avec les réactions qu'il avait éveillées jusque-là. En outre, il dresse un portrait impitoyable de Zeus, démontant le mythe qu'il s'était créé et mettant à nu la manière dont il manipule son public, ainsi que la valeur contestable de ses œuvres : « Puisque le scandale est un accélérateur médiatique, il cherche l'idée qui choque. [...] On croit qu'il pose des bombes en art, il se contente d'allumer des pétards. Sa carrière, il ne la fait pas dans son atelier, il la fait dans les médias [...] » (p. 139).

Il développe en revanche une forte relation empathique avec le jeune homme devenu corps-matière. Pour la première fois depuis le début de son aventure en tant qu'œuvre d'art, Tazio est confronté à sa véritable condition, clairement exprimée par le peintre :

« Zeus-Peter-Lama, lui, a besoin que sa victime soit vivante ! C'est le Diable ! il droguera le malheureux pour l'empêcher de se tuer ! Je me réveille la nuit en

songeant à cette existence sacrifiée sur l'autel des vanités et du succès, je compatis avec celui dont il s'est servi pour façonner son immonde sculpture... » (p. 139)

Parallèlement, il fait un portrait valorisant du jeune homme en tant qu'être vivant, la suite d'adjectifs positifs précédés de l'adverbe *très* à valeur superlative indiquant son intuition de ce que Tazio a encore d'authentique et qui a échappé à Zeus, malgré ses efforts pour le transformer – son humanité. En dépit de sa cécité, Hannibal se guide d'après ce que tous ses autres sens lui permettent de percevoir, un Tazio d'avant sa métamorphose, car pour lui le jeune homme est « une présence agréable, car très attentive » (p. 117), il a « une très jolie voix » (*ibid.*), des yeux « très intéressants » (*ibid.*). En effet, Zeus-Peter Lama n'a pas réussi à abolir l'essence profonde de Tazio et de ceux qui, comme Carlos Hannibal et Fiona, réussissent à percevoir l'essentiel au-delà des apparences, de l'enveloppe artificielle.

De plus, le vieux peintre réussit là où Zeus échoue : Adam redécouvre le bonheur d'exister, le sens de l'amitié et surtout l'amour. La relation qui s'instaure entre Carlos Hannibal, Fiona et Adam est d'emblée un échange de chaleur humaine et d'énergie vitale. La perspective valorisante sur Adam se précise de plus en plus par des mots affectifs et des formules d'adresse qui traduisent une relation très proche et tendre : Adam devient pour Hannibal « mon petit Adam » (p. 117), « mon garçon » (p. 188). On ne retrouve aucune trace du mépris et de la manipulation de Zeus dans la relation beau-père – beau-fils, dont la présence inspire le vieux peintre. Les séquences des rencontres des trois personnages sont saturées de la présence des mots appartenant aux champs sémantiques de « aimer » ou de « bonheur » : « [...] je vous aime trois fois : je vous aime, vous et votre peinture, puis j'aime aussi l'amour que j'ai pour vous » (p. 248), avoue Tazio à Hannibal.

Non seulement Carlos Hannibal et Fiona accompagneront Adam lors du procès ignoble contre l'État et contre Zeus-Peter-Lama, ils seront aussi de véritables facteurs de résilience pour lui. À la fin du roman, grâce au regard des autres, Adam s'est réinventé, il jouit d'une existence paisible, profite aux côtés de Fiona des bonheurs simples de la vie, de la joie d'élever leurs dix enfants, d'écrire. Il est toujours irremplaçable, mais son côté narcissique d'autrefois a disparu, au profit de l'amour, de la responsabilité, du partage : « Des êtres avaient besoin de moi, des vivants comme des morts. Qu'ai-je d'irremplaçable ? Ça. Mes pensées. Mes soucis. Mes attachements. Mes amours » (p. 249). *Adam bis* est devenu un modèle d'humanité.

## Conclusions

Même si dans notre article nous n'avons pris en considération que quelques-uns des points de vue présentés dans le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'analyse menée nous a permis de constater que ce roman est l'espace d'un véritable « dialogisme des points de vue » (Rabatel 2005). L'image subjective plurielle du narrateur homodiégétique se construit à l'intersection d'une série de points de vue nettement contrastifs, allant d'une perception fortement négative à une perception fortement valorisante. Nous avons également remarqué que le point de vue est un

« opérateur de lecture » (*ibid.*) pragmatique, qui favorise une meilleure orientation du parcours de lecture et qui intensifie l'activité coopérative du lecteur.

Ces perspectives différentes du narrateur et des personnages dévoilent des champs sémantiques soigneusement choisis pour mettre en évidence ces PDV qui varient. Dans le premier temps le PDV de Tazio sur lui-même change – de l'auto-dévaluation et du désir de disparaître pour mettre fin à une existence terne, insipide, obscure à une auto-valorisation et à une admiration sans réserves pour sa nouvelle condition d'œuvre d'art. Dans le 2eme temps, on remarque d'abord les regards croisés de Zeus, valorisant sa création, mais dévalorisant la partie qu'il n'a pas modifiée, et ensuite le PDV d'*Adam bis* sur *Adam bis* (regard auto-valorisant lorsqu'il se pâme d'admiration devant son nouveau statut, puis dévalorisant, lorsqu'il se rend compte des conséquences inattendues de sa situation d'artefact). Finalement, dans le troisième temps, l'introduction du PDV de Carlos, le peintre aveugle, inverse les valeurs : extrêmement valorisant sur Tazio/*Adam bis*, il est fortement dévalorisant et critique sur Zeus-Peter Lama et ses pratiques diaboliques. Tout l'échafaudage de cette perspective où des points de vue opposés se rencontrent, s'entrecroisent, se mêlent, se heurtent pour dialoguer est basé sur une série de subjectivèmes appartenant notamment à des catégories verbo-nominales, habilement sélectionnées, afin d'offrir une image subjective complexe, mais qui demeure, paradoxalement, incomplète physiquement, de l'avatar de Tazio.

## Bibliographie

- Álvarez Prendes, Emma (2014), « L'expression de la subjectivité dans le discours : le cas de deux adverbes de phrase (*sérieusement, peut-être*) », in *Cahiers de praxématique* [En ligne], 62 | 2014, mis en ligne le 27 décembre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/390> (consulté le 21 juillet 2020).
- Anscombe, Jean-Claude (1990), « Espaces discursifs et contraintes adjectivales sur les groupes nominaux à article zéro », in Mulder, Walter de *et al.* (dir.), *Énonciation et parti pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers, 5-7 février 1990.
- Bakhtine, Mikhaïl (1976), « Plan dorabotki knigi Problemy poetiki Dostoevskogo », Kontekst 1976, dir. par N. K. Gej, A.S. Mjasnikov et P.V. Palevskij, Moscou : Nauka.
- Bataille, Georges (1943), *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard.
- Benoist, Jocelyn, « La subjectivité » in Denis Kambouchner (éd.), *Notions de philosophie*, II, Paris : Folio, 1995, cité sur : <http://www.histophilo.com/subjectivite.php>, (consulté le 10.07.2020).
- Blinkenberg, Andreas (1928), *L'ordre des mots en français moderne*, Copenhague : Levin et Munksgaard.

- Brandt, Per Aage (2020), « La dynamique énonciative de la subjectivité », in *Actes Sémiotiques* [En ligne], 123, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6405>, DOI : 10.25965/as.6405 (consulté le 11/08/2020).
- Dubois, Jean *et al.*, (2002), *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse-Bordas/VUEF.
- Ducrot, O., Schaeffer, J.-M. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.
- Dumont, Alexandra *et al.* (2009), « Démarche active de découverte sur les adverbes modalisateurs ». Portail pour l'enseignement du français, Québec, Université Laval, Faculté des sciences de l'éducation.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris : Seuil, collection « Poétique ».
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, collection « Poétique ».
- Guillemin-Flescher, Jacqueline (1984), « Énonciation, perception et traduction », in *Langages* n° 73, Paris : Larousse.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980) [1997], *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 3e édition, Paris : Armand Colin.
- Lasch, Christopher (2006), *La Culture du narcissisme*, Paris : Flammarion, collection « Champs essais », traduction de l'anglais par Michel L. Landa.
- Lauff, Aymeric (2016), *Méditations sur la subjectivité. Du besoin à la volonté*, Paris : Connaissances&Savoirs, collection « Sciences humaines et sociales. Philosophie ».
- Makine, Andreï (2019), *Au-delà des frontières*, Paris : Grasset.
- Meyer, Michel (2004), *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris : Albin Michel.
- Molinier, Christian et Levrier, Françoise (2000), *Grammaire des adverbes*, Genève/Paris : Librairie Droz.
- Molinier, C., (2009), « Les adverbes d'énonciation : Comment les définir et les sous-classifier », in *Langue française* n° 161 : 9-21.
- Rabatel, Alain (1997a), *Une histoire du point de vue*, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz, Faculté des lettres et sciences humaines.
- Rabatel, Alain (1997b), « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », in *Littérature*, 107 : 88-113.
- Rabatel, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, FeniXX réédition numérique, Paris : Delachaux et Niestlé.
- Rabatel, Alain (2005), « Le point de vue, une catégorie transversale », in *Le français aujourd'hui* 2005/4, n° 151 : 57-68, <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2005-4-page-57.htm> (consulté le 10.07.2020).
- Rabatel, Alain (2007), « Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours », in *Filologia lingüística portuguesa*, n° 9, 345-368.
- Rabatel, Alain (2008) *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges : Lambert-Lucas.
- Reuter, Yves, (1997), *L'Analyse du récit*, Paris : Dunod, collection « Les Topos ».

Schmitt, Éric-Emmanuel (2004), *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris : Le Livre de Poche, [Albin Michel, 2002].

Todorov, Tzvetan (1979), « Bakhtine et l'altérité », in *Poétique*, n° 4, Paris : Seuil.

## Annexe

(1) Tableau des trois types de focalisation :

I – Vision par derrière (Pouillon)

Narrateur > personnage (Todorov)

Focalisation zéro (Genette, Patillon)

Regard de Dieu

II – Vision avec

Narrateur = personnage

Focalisation interne

Conscience d'un sujet témoin

III – Vision du dehors

Narrateur < personnage

Focalisation externe

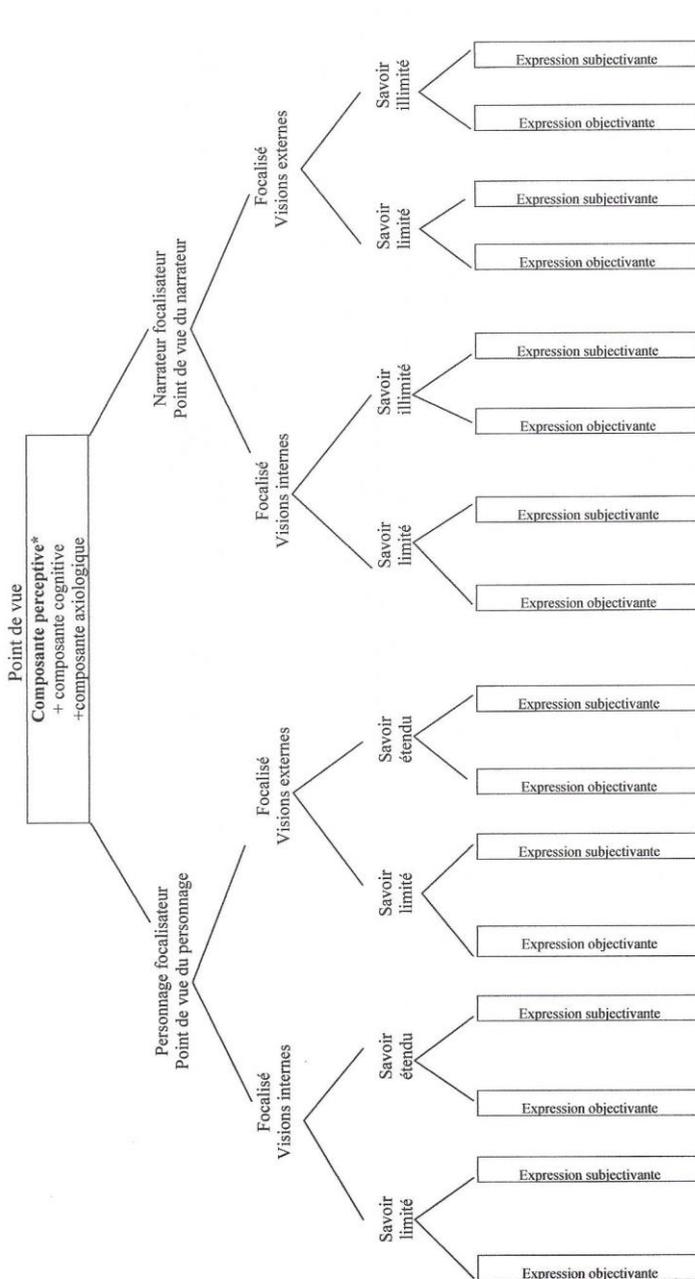
Le regard, purement objectif, n'est celui de personne (Valette, *Esthétique du roman moderne*. Paris, Nathan, 1985 : 35)

(2) – la « vision par derrière » de J. Pouillon, la symbolisation « narrateur > personnage » de T. Todorov, et la « focalisation zéro » de G. Genette correspondent au cas où le narrateur en sait plus et surtout, en dit plus que ce que sait le personnage.

– la « vision avec » de J. Pouillon, la symbolisation « narrateur = personnage » de T. Todorov et la « focalisation interne » de G. Genette correspondent au cas où le narrateur ne dit que ce que sait le personnage.

– la « vision du dehors » de J. Pouillon, la symbolisation « narrateur < personnage » de T. Todorov, la « focalisation externe » de G. Genette correspondent au cas où le narrateur ne dit que ce qu'il voit de l'extérieur du personnage, sans jamais pénétrer dans sa vie intérieure. (Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette, 1992 : 774)

Schéma n° 1



Les caractères gras pour la composante perceptive signifient que celle-ci est la composante essentielle du point de vue. Viennent éventuellement se surajouter à la perception le savoir plus ou moins étendu et les jugements de valeur. Autrement dit la composante cognitive ou la composante axiologique déconnectées de la composante perceptive ne concernent pas la problématique du point de vue *stricto sensu*.



***DOSSIER THÉMATIQUE***  
***L'(INTER)SUBJECTIVITÉ***  
***ET SES MARQUES /2 :***  
***ÉTUDES DE TRADUCTOLOGIE***  
***ET DIDACTIQUE DU FLE***



# SUBJECTIVITÉ DU TRADUCTEUR OU TRADUCTION SUBJECTIVE

Allal BEN ALI

Université Sidi Mohammed Ben Abdellah Fès, Maroc

benali.allal67@gmail.com

## Résumé

Notre proposons dans cet article une réflexion sur la subjectivité inhérente au processus de traduction d'un texte littéraire. Certes, la notion de subjectivité, c'est-à-dire la qualité consciente ou non propre au sujet-pensant/ sujet parlant ?, susceptible d'altérer toute objectivité ou fidélité de l'énoncé original, émaille toute production d'ordre humain, est encore plus prégnante dans le travail du praticien, et pourrait même dénaturer le vouloir dire du départ par la manipulation subtile des vocables et du style ou par le gommage des autres. L'analyse à mener vise encore à déceler les raisons du recours à cette dose d'infidélité : comment s'impose-t-elle à l'esprit du traducteur ? Quels sont ses marqueurs linguistiques et discursifs ?

## Abstract

### TRANSLATOR'S SUBJECTIVITY OR SUBJECTIVE TRANSLATION

In this article, we propose a reflection on the subjectivity inherent in the process of translating a literary text. Certainly, the notion of subjectivity, that is to say the conscious or non-conscious quality specific to the thinking subject, capable of altering any objectivity or fidelity of the original statement, punctuates all production of a human order, it is even more significant in the work of the practitioner, and could even distort the meaning of the start by the subtle manipulation of words and style or the exfoliation of others. The analysis to be carried out still aims to identify the reasons for resorting to this dose of infidelity: how does it impose itself on the translator's mind? What are its linguistic and discursive markers?

**Mots-clés :** *subjectivité, littérature marocaine, traductologie, fidélité, traduction déviante*

**Key words :** *subjectivity, Moroccan literature, translation studies, fidelity, translation denaturing*

## 1. Introduction

Comme tout phénomène humain, la traduction en tant qu'action et aboutissement d'un processus menant à une finalité certaine, demeure un acte motivé en ce sens qu'il répond à une certaine vision des choses qui ne saurait dissimuler sa dimension téléologique. Mathieu Guidère, éminent traductologue résume cette idée comme suit :

« [...] il n'existe pas de traduction neutre. Toute traduction est le reflet d'un engagement intellectuel ou d'un choix idéologique ou encore d'une sélection lexicologique ou simplement d'une certaine orientation communicationnelle. Même lorsque la traduction paraît objective, la dimension diachronique des mots et la connotation de ceux-ci trahissent une certaine inclination du traducteur pour telle ou telle vision du monde et des choses. » (Guidère 2008 : 90)

Les marques par lesquelles le traducteur interprète, juge le monde et exprime son affectivité constituent des balises qui tracent la ligne de démarcation par rapport au texte original. En effet, si la notion de subjectivité jonche le travail de tout praticien, il n'en reste pas moins que sa mise en œuvre prend des formes aussi diverses que variées. Nous nous proposons donc de voir comment se manifeste un tel phénomène dans la version française du roman marocain *Al-khubz al-hafi*, réalisée par Tahar Benjelloun et cela à travers les thématiques de l'œuvre : le patriarcat, la femme, la pauvreté et la sexualité.

## 2. Patriarcat

La figure du père est une thématique centrale dans l'œuvre de Choukri. Dès le début du récit, le lecteur découvre le dénommé Haddou, père du petit Mohamed, à travers des propos extrêmement choquants. Injures, menaces, blasphèmes et obscénité constituent les ingrédients langagiers de ce chef de famille. Ce dernier est vu comme une sorte de Némésis du narrateur et, contrairement à la mère, il se présente comme un mal ambulant, cruel, oisif et par-dessus tout assassin. En effet, au sommet de sa furie, il devient un être affranchi de toute pitié et se permet ainsi de tuer le cadet de ses fils. Aussi abdique-t-il sa fonction totémiste de veilleur inconditionnel de la famille. Cette créature est l'une des causes directes du vagabondage du protagoniste qui s'initie aux règles et lois de la rue. L'énoncé suivant peint explicitement l'attitude irresponsable de ce père hors-pair :

أبي يعود كل مساء خائبا. نساكن في حجرة واحدة. أحيانا أنام في المكان الذي أتقرص فيه. إن أبي وحش. عندما يدخل لا حركة، لا كلمة إلا بإذنه كما هو كل شيء لا يحدث إلا بإذن الله كما سمعت الناس يقولون. يضرب أمي بدون سبب أعرفه. سمعته مرارا يقول لها: -سأهجرك يا ابنة القحبة. دبري أمرك وحدك مع هذين الجروين. ينشق السعوط. ينكلم وحده. يبصق على أناس وهميين. يشتبنا. يقول لأمي: « أنت قحبة بنت قحبة ». يسب p. 8. العالم دائما ويجدف على الله أحيانا ثم يستغفره

« Pas un geste, pas une parole. Tout à son ordre et à son image, un peu comme Dieu, ou du moins c'est-ce que j'entendais... Mon père, un monstre. Il battait ma mère sans aucune raison. Plusieurs fois, je l'ai entendu la menacer.

– Je vais t'abandonner fille de pute ! Je vais te laisser seule et tu n'auras qu'à te débrouiller avec ces deux chiots.

Il prisait du tabac, parlait tout seul et crachait sur des passants invisibles. Il nous insultait et disait à ma mère :

– Tu es une putain et une fille de putain. Il injuriait Dieu et ensuite se repentait. » (p. 13)

La critique du système patriarcal se décline clairement dans les propos de l'auteur d'*Al-Khubz al-ḥafī*. Celui-ci dénonce l'autorité abusive du père qui trouve ses fondements idéologiques dans des coutumes ancestrales phallogocratiques et également dans les recommandations mises sur le compte de la religion préconisant respect et obéissance au chef de la famille. Bien plus, le narrateur stigmatise une telle conduite et n'hésite pas à remettre en question implicitement la source accordant à ce membre de la famille tout ce pouvoir. Quant au traducteur, il saisit l'occasion en vue de radicaliser la source de légitimité du père. Pour cela, il emploie le mot *monstre* à deux reprises contrairement à l'original qui n'en contient qu'une seule occurrence. Qui plus est, l'expression *un peu comme Dieu* blasphème et ironise le texte de Ben Jelloun. Ce dernier rend l'insulte de manière littérale, y compris l'aspect péjoratif et familier de l'expression. Pourtant, il ajoute à l'immoralité du mari (qui maudissait Dieu) par l'omission de l'adverbe *parfois*. Ce changement accentue encore une fois le blasphème et radicalise le paradoxe : le père/époux se réfère implicitement à la religion pour consolider son autorité, mais injurie sa source divine. C'est encore le cas dans cet exemple :

أبي أقرب منا إلى الإله وأقرب إلى الأنبياء والقديسين (p. 95)

« Mon père c'était Dieu, ses prophètes et ses saints réunis. » (p. 71)

Le traducteur se permet trop de liberté avec le texte original. L'exemple cité le montre clairement puisque là où Choukri fait une comparaison entre le père du narrateur et Dieu, les prophètes et les saints, Ben Jelloun transforme les propos originaux dans un blasphème radical. Outre le blasphème, il s'agit de l'effacement d'une notion culturellement spécifique, à savoir le degré de croyance. Ceux qui sont plus croyants sont plus proches spirituellement de Dieu, ses prophètes et ses saints. Ben Jelloun est conscient de l'ampleur de ses propos. Il assimile les saints et les prophètes. Ces derniers, surtout, les saints, ne sont pas nécessairement tous les mêmes que dans les autres religions, comme le Christianisme et le Judaïsme. Paradoxalement, Choukri lui-même utilise le terme : القديسين (saintons) qui renvoie plutôt au Christianisme qu'à l'Islam où le mot أولياء (aimés de Dieu, fidèles à Dieu, marabouts) est utilisé. Du point de vue discursif, Ben Jelloun, à la différence de Choukri, semble donner un aspect oral au récit par l'inclusion du pronom démonstratif « ce » dans la phrase « mon père c'était... ». Cette dernière pourrait avoir, dans le texte de Choukri, l'acception que le père jouit d'un grand pouvoir, auquel cas Ben Jelloun aurait dû traduire ce passage comme suit :

Mon père c'était la loi et les prophètes. (*notre traduction*)

La critique du narrateur ne se limite pas à ce personnage de la figure patriarcale. Il ne s'agit pas d'un cas isolé, mais d'un réel phénomène qui prend de l'ampleur au sein de la société marocaine à cette époque. L'exemple suivant montre un autre type de conflit et dévoile par la bande le regard de l'homme adulte envers le petit enfant miséreux :

. هاهو البرغوث الذي يفسد لنا شجرة الأجاص، يفسد أكثر مما يأكل مثل فار. (p. 17)

« – C'est lui qui détruit les fruits, dit-il à sa femme. C'est pire qu'une puce. Il démolit plus qu'il mange. C'est un rat. » (p. 20)

La scène décrite dévoile un autre caractère chez la figure du père et de l'homme adulte en général. On voit ici le responsable d'un foyer familial, d'après le texte de Choukri, un homme qui mène un train de vie faste ; et pourtant il se montre intransigeant quand il surprend le narrateur en train de subtiliser quelques fruits de son verger. Ben Jelloun en rajoute à l'original lorsqu'il dit « pire qu'une puce », alors que Choukri compare l'enfant à une puce. Le traducteur ne s'arrête pas là, il amplifie les dégâts causés par l'enfant par l'usage du verbe *détruire* au lieu de *أفسد*. Ainsi, Ben Jelloun ne fait que ternir l'image de cette catégorie de personnages et par voie de conséquence, la responsabilise davantage des maux qui s'abattent sur la société marocaine des années 50.

أسمعك يا خليفة الله في أرضه التي يحكمها أباء مثلك (p. 9)

« Oui je t'entends, héritier de Dieu sur terre dominée par les pères. » (p. 77)

Cet exemple prouve une fois de plus que la tendance de Ben Jelloun ne fait que ternir l'image du père ; il dit clairement héritier de Dieu au lieu de *خليفة* (vicaire, successeur, préposé), ce qui n'est pas tolérable dans une société musulmane où l'unicité de Dieu est indiscutable. Le traducteur s'attaque indirectement à une conception restrictive de la religion, répandue dans la société ancestrale, que les hommes seraient les préférés du Créateur.

### 3. Condition de la femme marocaine

La problématique de la représentation de la femme dans le texte de Choukri est intéressante à plus d'un titre. Elle l'est d'abord parce qu'elle dévoile et dessine un imaginaire singulier où les désirs entrent, pour faire court, en opposition ? avec quoi... et font naître malaise et inconfort d'où tous les problèmes existentiels et relationnels qui en découlent. Elle l'est, ensuite, parce que le discours du Sud sur la femme est radicalement différent de celui du Nord où se dessinent, tour à tour, les textes fondateurs ; autrement dit la *Bible* et le *Coran* qui déterminent le texte littéraire à tel point qu'on ne peut pas parler de représentation mais de mythe. Elle l'est, enfin, parce que la femme est le lieu par excellence non plus de la vie et du désir, mais le lieu du réinvestissement de la pensée commune séculaire qui immobilise. Ainsi, cette problématique de la représentation du maillon faible de la société, issue de la réalité et la déterminant du même coup, est l'un des centres qui attire la littérature marocaine et lui donne sa cohérence puisque c'est dans ce lieu structurant que naissent à profusion les archétypes et les grands schèmes dont ceux du « bien et du mal », sans oublier ceux de l'exotisme, de la bâtardise, du vice, de la lumière et des ténèbres, etc. Le traducteur en donne parfois des représentations opposées comme dans l'exemple suivant :

قالت لنا للا حرودة التي نعتبرها نحن المراهقين معلمة النكاح  
-يظهر أنكما شريتما أليس كذلك  
-نعم لكنك أنت جميلة ونحن نريدك  
ابتسمت وهي تفحصنا. وجهها يلمع بالمساحيق وعيناها مكحلتان. نظر الي التفرسيتي. أكدت للمرأة أننا لم نشرب  
(p. 42). كثيرا. فقط نحن مرحان ونريدان ننعس معها كما فعل رفاقنا في الحي

« Dame Harrouda, connue par les gamins pour ses vertus d'initiatrice à la sexualité, nous dit :

– Vous deux, vous avez bu, n'est-ce pas ?

– C'est vrai, mais toi tu es belle et nous te voulons.

Tafersiti me regarda. Je rassurai Harrouda :

– Nous avons un peu bu. Nous sommes gais et nous voulons simplement coucher avec toi. » (p. 41)

La scène relatée ici fait état d'une négociation entre deux adolescents voulant découvrir leur sensualité et une prostituée mature. Choukri met l'accent tout particulièrement sur la vulgarité des propos tenus par les deux garçons en disant par exemple : *معلمة الجماع* . Ce type de discours renvoie le lecteur à la condition misérable des femmes qui s'adonnent à ce type d'activité. Ben Jelloun semble policer/ on vous propose *adoucir* ? les mots de l'auteur ; il utilise l'expression *initiatrice à la sexualité*, qui donne l'impression qu'on est devant une enseignante de l'éducation sexuelle, alors l'expression proposée par Choukri ne manque pas d'ironie et le contenu révèle l'attitude de la société marocaine envers ce type de femmes et leur métier.

(p. 20) أهو الرجل أقسى من المرأة؟

« L'homme est certes plus dur que les femmes. » (p. 22)

Ben Jelloun ne se contente pas de la substance des propos originaux. Dans l'exemple plus haut, le traducteur ose même répondre catégoriquement à la question posée par le protagoniste. Sa traduction est infidèle dans la mesure où les propos rapportés par Choukri sont ceux d'un jeune garçon qui essaie de comprendre l'attitude défaitiste de la gent féminine aux prises avec les hommes. Ben Jelloun fait parler ce personnage comme s'il s'agit d'un adulte qui a déjà vécu des expériences qui prouvent la supériorité physique de l'homme par rapport à la femme.

#### 4. Pauvreté

Le sujet qui domine de bout en bout l'œuvre de Choukri est manifestement celui de la pauvreté. En portant la plume sur cette plaie non-cicatrisable de la société marocaine, le narrateur brosse un profil détaillé d'un fléau qui serait la cause de tous les drames humains racontés par Choukri. En fait, la thématique de la pauvreté montre, par ricochet, une autre dimension de la misère : l'indignité de la population. La pauvreté étant une donnée que tout le monde accepte, mais quand la situation d'indigence atteint des proportions graves au point de se voir priver des besoins alimentaires de première nécessité, la dignité de l'homme est sujet à

caution. En effet, l'enchaînement ordinaire des événements dans le récit trouve sa cause et sa justification dans la situation économique des personnages de Choukri. À preuve, le personnage central de la narration n'hésite pas à poser à son entourage (à la mère en particulier) des questions ayant l'allure d'interrogations existentielles. Les cas où le narrateur cesse momentanément de raconter pour réagir à un événement ou réfléchir à un fait sont assez rares. Il s'interroge, par exemple, sur la cause de la misère de la famille :

-لماذا لا يعطينا الله حظنا مثلما يعطيه بعض الناس؟ هكذا سألت أمي  
(p. 9). الله هو الذي يعرف. نحن لا نعرف. لا ينبغي لنا أن نسأله عما يعرفه هو خيرا منا

« Alors je demandais à ma mère :

- Mais pourquoi Dieu ne nous donne-t-il pas un peu de chance comme aux autres ?
- Dieu seul sait. Nous, nous ne savons rien. Ce n'est pas bien d'interroger Dieu. Lui sait, nous, nous ne savons rien. Il est au-dessus de nous tous. (p. 10)

La remise en question implicite de la justice divine est également rendue par le traducteur. Ben Jelloun rend la question relativement universelle. Mais il amplifie le texte par la répétition de *Dieu seul sait et lui sait et Nous, nous ne savons rien*, ainsi que par l'ajout de la dernière phrase. C'est comme si la mère voulait inculquer l'idée à son fils. En plus, il utilise le verbe *interroger* au lieu de *demander*, rendant les propos de la mère transgressifs. Du point de vue narratif, Ben Jelloun inclut la question du narrateur dans le dialogue entre la mère et son fils tandis que dans l'original elle est posée d'abord par le narrateur lui-même. Dans un contexte plus ou moins analogue à celui qui précède, Ben Jelloun consacre cette tendance à utiliser le thème de la pauvreté pour remettre en question les valeurs religieuses. Le narrateur se pose des questions philosophiques comme la suivante :

لكن لماذا نهجر نحن الريف ويبقى الآخرون في بلادهم؟ يدخل أبي السجن، تتبع أمي الخضراء، تاركة إياي  
(p. 18) وحدي جائعا ويبقى هذا الرجل مع زوجته في منزلهما؟ لماذا لانملك ما يملكه غيرنا؟

« Pourquoi mon Dieu avons-nous quitté notre pays, notre terre ? Pourquoi d'autres ignorent-ils ce qu'est l'exode ?

Étrange ! Mon père en prison, ma mère se débrouille au marché, et moi, laissé seul entre les doigts de la faim, entre les mains de cet homme, cet étranger installé confortablement avec sa femme dans une grande maison. Pourquoi nous ne possédons rien, nous autres ? Pourquoi eux et pas nous ? » (p. 20)

Ben Jelloun transforme ces questions existentielles du narrateur en reproches adressés directement à Dieu. Ainsi a-t-il pu exprimer une idée plutôt personnelle. En outre, il diminue le degré de pression des faits décrits en utilisant « notre pays, notre terre », apparemment une autre répétition de Rif (à expliquer). Il semble améliorer encore l'image de la femme marocaine en affirmant qu'elle va « se débrouiller au marché » plutôt que « vendre des légumes ». Par contre, il dramatise la situation de l'enfant par l'emploi de l'expression « entre les mains de la

faim », plutôt que de celle de « avoir faim ». Par l'ajout de l'interjection « étrange ! », il rend la réflexion du narrateur plus émotive, affectant du fait même la nature « documentaire » du récit. Il réécrit la phrase précédente « les autres ignorent ce qu'est l'exode » au lieu de dire que « les autres restent dans leur terre », explicitant et intensifiant la souffrance du narrateur. Faisant référence à « une grande maison », l'ajout ne sert qu'à élargir l'écart entre les classes sociales, ici la famille Choukri et les voisins. Il semble en effet solliciter plus de sympathie de la part des lecteurs. L'exemple suivant explicite le comportement du père vis-à-vis de son fils :

في طنجة , لم أر الخبز الكثير الذي وعدتني به أمي. الجوع أيضا في هذه الجنة لكن لم يكن جوعا قاتلا (p. 7)

« À Tanger, je ne vis pas les montagnes de pain qu'on m'avait promises. Certes, dans ce paradis on avait faim, mais on n'en mourrait pas comme au Rif. » (p. 8)

Ben Jelloun utilise le mot *paradis* au sens figuré, donnant ainsi une image plus ou moins positive de la ville de Tanger. Il faut dire que le mot arabe renvoie aussi à *جنان* (Jardin ou verger). D'où une association sémantique entre les deux en termes de beauté naturelle et d'abondance. Pourtant, Ben Jelloun accroît l'impact de la faim sur la manière de penser du narrateur et exacerbe sa déception par l'usage de la métaphore « montagnes de pain » plutôt que « pain abondant ». Cette intensification est parfois obtenue par l'usage du français familier. Ainsi, dans le même chapitre, il traduit :

حين يشتد علي الجوع. (p. 7)

« [...] par quand la faim me prenait aux tripes. » (p. 12)

L'emploi du registre familier par Ben Jelloun, autre facette de son assimilation générale du texte à la culture cible, rend la souffrance du narrateur plus aigüe et sensible.

## 5. Sexualité

L'aspect le plus controversé d'*Al-Khubz al-hafi* demeure incontestablement cette myriade de scènes sexuelles revêtant parfois un caractère pervers et pornographique. Sexualité en couple, homosexualité, pédophilie, viol, zoophilie, prostitution, flirt, voyeurisme, onanisme, fantasme et délire satyriatique constituent les formes que revêt la sexualité décrite par le narrateur. Celui-ci est à la fois partie prenante à des scènes chaudes ou il en est un simple témoin oculaire ou auditif. Seuls lesdits rapports crus et choquants permettent de lever le voile sur la frustration pathologique et morbide chez le protagoniste. Ce constat est à l'évidence la raison de la censure dont a

fait l'objet le récit de Choukri pendant presque vingt ans, et aussi la clé de la révélation de ce texte à travers la traduction française de Ben Jelloun, *Le Pain nu* (1980) et la version anglaise de Paul Bowles, *For bread alone* (1973). Le praticien marocain s'autorise à imposer bien des idées propres à son imaginaire érotique. Or, l'auteur tangérois estime que son intention avait comme ambition de mettre à nu toutes les pratiques sensuelles de son époque. Briser le tabou du trafic des charmes équivalait à en dévoiler les tenants et les aboutissants sans risque de s'exposer aux attitudes conservatrices de la société.

De façon générale, Ben Jelloun utilise le texte de Choukri pour exprimer des idées plutôt personnelles sur la sexualité et parfois même pour attaquer la religion.

Dans l'exemple suivant, il exagère l'incompréhensibilité du comportement de la femme aux yeux de l'enfant – narrateur :

في الليل حلمتني أرضع نهد امرأة. حليبها يفور في وجهي (p. 50)

« Dans mon rêve, cette nuit même, ma bouche sur le sein d'une femme. Je tétais. Un lait abondant jaillissait m'emplissait le visage. Du lait. Beaucoup de lait. » (p. 45)

La répétition du mot *lait* et l'amplification des nuances du texte original (*ma bouche sur le sein d'une femme / je tétais*) ne servent ici qu'à rendre le rêve du narrateur plus sensuel et érotique.

Dans le passage qui suit, Ben Jelloun réduit ce sentiment d'appréhension qui domine Choukri quand il est en contact avec les femmes.

فاطمة أجمل من للحرودة التي لا تتركني ألمس نهديها. مع ذلك أعطتني فاطمة فمها وصدرها. لم يستغرق ذلك المخاطي طويلا مع للحرودة (p. 45)

« Je pensais à Fatima. Plus belle. Plus gentille. Elle, non seulement elle me donnait sa bouche, mais elle m'avait laissé caresser ses seins. L'opération du massage particulier ne dura pas longtemps. » (p. 42-43)

« Elle ne me tient pas prisonnier entre ses jambes comme avait fait l'autre. Elle était là, étendue comme une sirène. On m'avait dit que le prophète Jonas avait été avalé par un poisson. » (p. 44)

La version française préserve et consacre l'allusion ironique et blasphématoire à l'histoire du prophète Jonas/يونس. Ben Jelloun ne garde pas l'étrangeté de la métaphore, la comparaison des jambes de la femme aux ciseaux, mais bien au contraire il la naturalise, éliminant du coup le sentiment de peur éprouvé par le narrateur. De plus, il embellit l'autre image, en traduisant تونة كبيرة par une

*sirène*. Le choix du traducteur est conforme à sa représentation de la femme et de la culture marocaine.

Outre la préservation de l'étrangeté et des aspects exotiques des passages traitant de la sexualité, la traduction française accentue le rythme des phrases.

En fait, le caractère fantastique du récit est représenté de manière subjective par le traducteur. Dans un passage présentant une intertextualité apparente avec les Mille et une nuits. Le narrateur s'imagine dans un lieu bien meublé et ayant droit à tout ce qu'il veut :

بعد لحظة بدأت يدي اليمنى تنتزه في بستان جسمها. في صدرها يرتقال وتفتح. في مؤخرتها الاجاص والخوخ  
وبين فخذيه الكاكي... نزلت لي يدي بسرعة عندما بلغت شجرة الكاكي (p. 169)

« Ma main se promenait sur son corps. Une prairie, un jardin. Un verger. Des fruits et de la douceur. Ma main sur ses seins, sur ses hanches, sur son pubis. Là, elle me la retira. » (p. 55)

Comme on l'a dit à plusieurs reprises, Ben Jelloun se permet trop de liberté avec le texte de Choukri. C'est bien le cas pour ce segment où les fruits (orange, pomme, poire, pêche et kaki) ont tous disparu dans le texte traduit au profit du lieu où l'on cultive ces fruits; le traducteur dit par exemple *prairie, jardin et verger*. Cela ne fait qu'amplifier les fantasmes érotiques du narrateur et leur donne une certaine nuance paradisiaque. Conscient de la frustration du protagoniste, le traducteur, en sa qualité de spécialiste en psychologie, nourrit davantage les rêveries du jeune Mohamed étant donné que ce dernier trouve dans cette forme d'assouvissement libidinal un exutoire pour échapper à son réel. En parallèle, Ben Jelloun donne une image beaucoup plus sublime et ensorcelante de la femme qu'il comparerait ici à des créatures féeriques : *sirène* ou *hourî*.

## 6. Conclusion

La version française de Tahar Ben Jelloun se veut en fin de compte une tentative ne visant guère la restitution du texte de Choukri tel que conçu par celui-ci. Il s'agit plutôt d'une occasion qui s'offre au praticien marocain d'exprimer ses propres convictions quant aux thèmes qui lui sont chers et régulièrement abordés dans sa prose romanesque. Le traducteur, comme on l'a vu, use tantôt des procédés discursifs d'adjonction et de suppression et tantôt de substitution orientant son acte dans la perspective de traiter les thèmes en question suivant une logique subjective, ne rimant pas forcément avec l'esprit choukrien. L'aspect subjectif et pour ainsi dire « controversé » de la traduction trouverait raison d'être dans le statut particulier de celle-ci, c'est-à-dire une production à double subjectivité, celle de l'auteur et celle du traducteur. Sur la base du postulat que le texte littéraire, envisagé comme une

matrice d'émotions, d'idées et de vouloir-dire, on se demande, s'il est transposé dans une autre langue, dans quelle mesure la subjectivité du praticien est-elle tolérée ?

En d'autres termes, si on admet que « l'ingérence » du traducteur est quasiment de l'ordre de la fatalité, peut-on déterminer les limites au-delà desquelles l'action du professionnel langagier en traduction verse dans la réécriture et l'intolérable ?

## **Bibliographie**

- Choukri, Mohamed (2005), *Al- Khubz al-ḥafī*, Casablanca : imprimerie An-Najah.
- Choukri, Mohamed (1980), *Le Pain nu*, trad par Tahar Ben Jelloun, Paris : Maspéro.
- Cordonnier, Jean-Louis (1995), *Traduction & culture*, Paris : Didier.
- Bounfour Abdellah et Regam Abdelhaq (2003), *Littérature & traduction : Traduire la subjectivité*, Paris : l'Harmattan.
- Guidère, Mathieu (2008), *La communication multilingue : Traduction commerciale et institutionnelle*, Bruxelles : De Boeck, collection « Traducto ».
- Natij, Salah (1992), « *Le pain nu* de Mohamed Choukri : une lecture plurielle », in *Ibla*, T. 56, n° 169, Tunis : 57-70.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility : a history of translation*, London : Routledge.

# INSCRIPTION DU SUJET TRADUISANT DANS LE TEXTE CIBLE : ENTRE CRÉATIVITÉ ET SURTRADUCTION

**Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ**  
**Université Alexandru Ioan Cuza, Iași (Roumanie)**  
**carmen.ciobaca@gmail.com**

## **Résumé**

Le présent travail montre l'apport de l'approche dialogique à la théorie de la traduction. Dans la première partie, nous présentons les lignes directrices de l'approche dialogique, qui met l'accent sur le traducteur, sur sa subjectivité inhérente et sur le statut autonome de la traduction. Le concept de subjectivité comporte au moins deux avatars : d'un côté, il y a une subjectivité positive, manifestée par la créativité du traducteur et, de l'autre côté, la subjectivité du traducteur peut porter atteinte au texte de départ lorsqu'elle mène à un écart sémantique ou si elle modifie la voix du texte. Ces deux manifestations de la subjectivité du traducteur sont illustrées dans la seconde partie du travail par des exemples extraits de la traduction de quelques poèmes de Lucian Blaga signée par Paula Romanescu.

## **Abstract**

### **TRANSLATOR'S MARKS IN THE TARGET TEXT: BETWEEN CREATIVITY AND OVERTRANSLATION**

This paper emphasizes the contribution of dialogism to Translation Studies. In the first part of the paper, we describe the main principles of dialogism in translation, which has the advantage of highlighting the role of the translator, his/her inherent subjectivity and the autonomous status of the target text. Subjectivity in translation implies at least two occurrences: on one hand, we have identified a form of subjectivity that is the result of the translator's creativity; on the other hand, the translator's subjectivity may have a negative impact on an accurate rendering of the source text when it leads to a violation of meaning or when it alters the voice of the original text. These two expressions of the translator's subjectivity are analyzed in the second part of the paper, where we examine the translation signed by Paula Romanescu of a few poems written by Lucian Blaga.

**Mots-clés :** *subjectivité, sujet traduisant, approche dialogique, créativité, surtraduction*  
**Key words :** *subjectivity, translator, dialogism, creativity, overtranslation*

## **1. Introduction**

Le présent travail porte sur le thème de la subjectivité du traducteur littéraire manifestée au niveau du texte cible par l'intermédiaire de différentes

stratégies qui, parfois, rendent son travail plus visible et définissent son style traductif. Partant de l'approche dialogique du texte littéraire qui se fonde sur la conception de Mikhaïl Bakhtine, nous analysons les notions de « sujet » et de « subjectivité » et la manière dont elles peuvent mener en traductologie à une nouvelle conception du texte à traduire et du texte traduit. Pour identifier les marques du sujet traduisant dans le texte cible, nous proposons dans la seconde partie du travail une étude de cas, représentée par le recueil *65 poèmes* de Lucian Blaga, publié en 1998 aux éditions Helicon de Timișoara. La traduction en français de ces poèmes est signée par Paula Romanescu, le public visé étant représenté par les francophones, y compris par le lectorat roumain amoureux de la poésie.

Le but de la présente analyse est d'identifier les techniques d'inscription du sujet traduisant dans le texte d'arrivée et d'observer si la subjectivité du traducteur est nécessaire, en tant qu'expression de sa liberté créatrice, et si elle doit parfois comporter des limites.

## **2. La traduction en tant que processus dialogique : le rôle de la subjectivité du traducteur**

Depuis sa rupture avec la linguistique et son affirmation en tant que discipline indépendante, dans les années 1970, la traductologie a été marquée par des débats gravitant autour de certaines dichotomies devenues classiques : approche sourcière – approche cibliste, fidélité – trahison, préférence pour le signifiant ou pour le signifié, équivalence formelle – équivalence dynamique / fonctionnelle. Il convient de préciser que, dans le cadre de tels débats, c'est le texte littéraire qui a été choisi en tant qu'objet des études de cas, peut-être grâce au fait qu'il illustre, de par sa structure, la perfection du signe linguistique évoqué par Saussure. La traduction littéraire comporterait donc de nombreux défis, qui ne sont pas spécifiques à la traduction du discours quotidien ou spécialisé.

Ironiquement, certains des débats mentionnés ci-dessus trouvent leur fondement dans la linguistique classique, à commencer par la stylistique comparée de Vinay et Darbelnet (1977) et par la conception de Georges Mounin, qui voyait dans la traduction « [...] une opération relative dans son succès, variable dans les niveaux de la communication qu'elle atteint » (1963 : 278) et qui considérait que l'étude de la traduction pouvait se constituer comme une branche de la linguistique. Le découpage du signe linguistique en signifiant et signifié a généré également des débats sur la fidélité ou l'infidélité du traducteur et a mené au partage, parfois grossier, des traducteurs en sourciers et ciblistes.

Dans une autre perspective, Eugene Nida, qui est à l'origine de la théorie de l'équivalence dynamique, a invoqué en tant que critère d'évaluation de la qualité de la traduction la reproduction dans la culture cible de l'effet que le texte d'origine a dans la culture de départ : « Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning, and secondly in style. » (1969 : 12) Plus tard, Katarina Reiss et Hans Vermeer, initiateurs de la théorie de l'équivalence fonctionnelle, ont prêté attention à des genres autres que le discours littéraire et ont établi que le traducteur devait tenir

compte de la fonction (« le skopos ») que le texte traduit remplirait dans la culture d'arrivée, fonction qui peut être identique ou différente de la fonction remplie par le texte source dans la culture de départ. Pour ces auteurs, *équivalence* et *adéquation* sont des concepts différents, le premier étant conçu comme « la relation entre deux produits, à savoir le produit source et le produit cible », et le deuxième comme « [...] les choix opérés par le traducteur [qui] doivent être en adéquation avec la finalité » (Reiss 2009 : 144).

Les approches que nous avons évoquées ci-dessus trouvent un dénominateur commun en ce que l'idéal prôné est celui de la fidélité, de l'équivalence, voire de l'identité : ainsi, le texte source est, en quelque sorte, sacralisé, tandis que le travail du traducteur est marqué par cette contrainte de se tenir à la lettre de l'œuvre qu'il / elle traduit, ce qui lui confère automatiquement un statut inférieur à l'auteur. Pourtant, il existe aussi des voix dans le domaine de la traductologie qui ont contesté ces approches fondées soit sur le découpage du signe linguistique, soit sur une identité ou une équivalence stricte. Mathilde Fontanet, par exemple, conteste la pertinence des deux derniers concepts, en affirmant que « l'identité et l'équivalence semblent des critères malaisés pour accorder à un texte le statut de bonne traduction, car, comme on l'a souvent démontré, l'identité est impossible à atteindre et l'équivalence impossible à définir » (2014 : 85).

L'un des contestataires les plus fervents des concepts d'*identité* et d'*équivalence* en traduction est Henri Meschonnic, qui invite plutôt à une analyse herméneutique du texte à traduire, fondée sur ce qu'il appelle « l'écoute » du texte : « Le travail de l'écoute, imprévisiblement, est de reconnaître, à certains moments, tout ce qu'on ne savait pas qu'on entend. La bouche à oreille devient de la bouche à bouche. » (2005 : 31) C'est par l'intermédiaire d'un tel processus que le texte se dévoile et que le sujet de la lecture transparait :

« Dès qu'on lit sans question, on ne lit plus, on est, à l'inverse, dévoré par l'objet de la lecture. C'est bien alors qu'au lieu d'un sujet de la lecture, il n'y a plus que la créature d'un réseau grammatical, le réseau d'une logique plus puissante et qui a installé son monde. » (Meschonnic 1989 : 114)

Toute théorie prescriptive de la traduction qui favorise l'approche sourcière ou cibliste ou qui impose au traducteur la contrainte de la fidélité absolue serait donc une perspective réductionniste qui ne voit pas le texte en tant que discours et qui omet le fait que le sujet traduisant dispose également d'un style, d'une formation et d'une expérience du monde, d'une personnalité et de préférences qui lui sont propres. De plus, le sujet traduisant est soumis aux contraintes sociales et politiques de son temps. Dans ce cadre, les dichotomies classiques de la traductologie ne tiennent plus :

« Le mal qui guette les traducteurs, selon Henri Meschonnic, est justement l'effet structuraliste inspiré par la notion saussurienne du signe ou plus précisément par les distinctions entre la parole et la langue, le signifiant et le signifié, le son et le sens, l'oralité et l'écriture. Ce dualisme, dont l'origine remonte à Platon, permet

d'abandonner l'aspect discursif du langage, qui se manifeste dans sa corporalité et dans son historicité, pour se concentrer sur l'analyse de la langue-système où l'apport du sujet, par définition historique et auto-réfléchissant, est annihilé devant l'immanence de la langue qui parle toute seule et qui le transcende. » (Klimkiewicz 2000 : 176)

L'apport du sujet traduisant dont parle Aurélia Klimkiewicz ci-dessus est donc quasiment ignoré par les théories prescriptives de la traduction. Pourtant, une traduction peut être vue également comme l'interprétation subjective de son créateur, portant les marques du sujet traduisant. L'inscription du traducteur dans le texte cible n'est pas pour Meschonnic un événement fortuit, mais un impératif de la traduction réussie : « [...] plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus – paradoxalement – traduire peut continuer le texte » (1999 : 31). Selon cette approche, le traducteur devient sujet actif de la traduction et, par son travail interprétatif, il / elle valorise le texte de départ et le *continue*, à sa manière, dans la culture d'arrivée.

Quant à l'impératif de la *fidélité*, il a été contesté à maintes reprises en traductologie, surtout parce que le sémantisme du terme est assez flou (voir Bogacki 2000). En outre, l'évaluation d'une traduction comme étant « fidèle » ou « infidèle » est subjective et dépend parfois des exigences sociales, politiques ou historiques du milieu cible (voir, en ce sens, la mode des « belles infidèles »). Lawrence Venuti, qui milite dans ses ouvrages pour une meilleure visibilité du traducteur, admet qu'il n'y a pas d'identité absolue en traduction et que la fidélité est, en quelque sorte, un mirage :

“A translation is never quite ‘faithful’, always somewhat ‘free’, it never establishes an identity, always a lack and a supplement, and it can never be a transparent representation, only an interpretive transformation that exposes multiple and divided meanings [...]” (1992 : 8)

Comme l'identité absolue entre le texte source et le texte cible n'existe pas, chaque traduction est le résultat du travail interprétatif du sujet traduisant, ce qui signifie qu'elle porte également les marques de son style traductif.

Même s'il s'est déclaré un adepte de l'approche sourcière en traduction, Antoine Berman reconnaît, lui aussi, le statut particulier du sujet traduisant, qui est mené dans son travail par des facteurs psychologiques, tels que « la pulsion de traduire » :

« C'est la pulsion-de-traduction qui fait du traducteur un traducteur : ce qui le 'pousse' au traduire, ce qui le 'pousse' dans l'espace du traduire. Cette pulsion peut surgir d'elle-même ou être réveillée à elle-même par un tiers. Qu'est-ce que cette pulsion ? Quelle est sa spécificité ? Nous l'ignorons encore, n'ayant pas encore de 'théorie' du sujet traduisant. Nous savons uniquement qu'elle est au principe de tous les destins de traduction. » (1995 : 74-75)

Même si Berman déplore le manque d'une « théorie » du sujet traduisant, il introduit le concept de « pulsion de traduire », inspiré par la psychanalyse, concept qui valorise le traducteur, le plaçant au centre du processus traductif. On peut

comprendre donc que, implicitement, toute traduction est le fruit de la subjectivité du traducteur qui l'a élaborée.

En guise de conclusion partielle, on observe que les théories de la traduction fondées sur les dichotomies classiques sourciers – ciblistes ou fidélité – infidélité ne font qu'encadrer le traducteur dans des catégories préétablies et lui imposer des contraintes, telles que celle de la fidélité ou de l'équivalence, ignorant son rôle de sujet actif lors du processus de traduction et laissant de côté le texte à traduire en tant que discours. Pourtant, la traduction, surtout celle des textes littéraires où la subjectivité du traducteur est parfois très visible, s'avère être en effet une non-équivalence :

« La traduction, par conséquent, aussi bien du point de vue de sa nature dialogique que des modalités épistémologiques qui lui sont propres, n'est pas une question d'équivalence entre deux formes, mais d'une fondamentale *non-équivalence* entre le matériau à traduire du discours d'autrui et une forme nouvellement créée qui appartient à un autre contexte langagier et culturel que la forme non traduite. » (Rao 2007 : 634)

Comme le texte cible est un texte non-équivalent au texte source, puisqu'il est produit par un autre sujet, dans un autre milieu et pour un autre public, on aurait besoin d'une nouvelle approche de la traduction, une approche qui mette au centre le rôle du traducteur et qui valorise sa subjectivité manifestée au niveau du texte d'arrivée. Une telle approche est représentée, selon nous, par la traduction en tant que processus dialogique, processus pendant lequel le traducteur se met à l'écoute de la voix du texte.

### **2.1. L'approche dialogique en traductologie ou la visibilité du sujet traduisant**

L'examen de la traduction dans une perspective dialogique est inspiré par la théorie de Mikhaïl Bakhtine, qui soutient que les discours, dans le cadre d'une communauté, interagissent et exercent une influence les uns sur les autres. En ce sens, il appelle l'énoncé « un événement » qui se situe « [...] aux frontières de deux consciences, de deux sujets » (Bakhtine 1984 : 315). La traduction qui, de par sa nature même, est une interaction entre deux sujets, deux discours et deux cultures, se plie parfaitement à cette définition. Tout processus traductif est, en effet, une interaction avec l'altérité :

« La traduction [...] relève elle aussi d'un processus dialogique d'incorporation du matériau de la parole d'autrui, puisque le traducteur se voit confronté, lui aussi, et de manière particulièrement prégnante, au mot d'autrui qu'il lui incombe de couler en une autre forme. » (Peeters 2016 : 633)

Conformément à l'approche dialogique, la traduction est une « [...] incorporation dialogique d'un discours d'autrui à la forme du texte traduit » (Peeters 2016 : 634), s'affirmant comme un rapport entre « le donné » et « le créé » (*ibid.*).

À la suite de la traduction, « le donné » (ce qui préexiste dans le texte de départ) est rendu connaissable, parfois partiellement, parce que le traducteur imprime au texte d'arrivée les marques de sa subjectivité, c'est-à-dire « le créé ». La dichotomie source vs. cible est ainsi annulée parce que « [...] la traduction, en effet, *est* du dialogisme » (Peeters 2016 : 631).

Quel est l'apport de l'approche dialogique à la théorie de la traduction ? Premièrement, cette approche invite le traducteur à conclure un partenariat avec l'auteur : « Analyser, interpréter ou traduire un texte de manière dialogique, c'est entrer en dialogue avec l'auteur/narrateur et par lui avec les autres auteurs et individus qui lui servaient d'interlocuteurs. » (Klimkiewicz 2000 : 180) Quant au lecteur, il entre à son tour en dialogue avec l'auteur par l'intermédiaire du traducteur :

« Dans l'interprétation dialogique, le lecteur ne coïncide jamais avec l'auteur, mais il le croise sur le chemin de la réflexion personnelle. De plus, aucun d'eux ne détient le dernier mot. Les deux sont côte à côte, se côtoient, ou, comme dirait le Petit Prince, s'approprient mutuellement. » (Klimkiewicz 2000 : 181)

Un vrai dialogue est donc initié entre ces trois acteurs – auteur, traducteur, lecteur – qui ont chacun leur mot à dire, entrent en dialogue et se rapportent différemment à cet « événement » qu'est le texte.

Deuxièmement, comme le fait de traduire signifie, parmi d'autres, imprégner le texte source de sa propre subjectivité, le fétiche de l'identité du texte source et du texte cible est abandonné. L'approche dialogique rencontre ici l'herméneutique de Meschonnic, qui considère à son tour que traduire, c'est écrire. Le texte traduit est une création nouvelle, originale :

« [...] c'est le texte traduit qui est, dans le contexte de la traduction, l'original, l'événement' (*sobytie*) nouveau par lequel se réalise la coexistence des voix qui rend le matériau du langage d'autrui connaissable, selon les modalités particulières de sa mise en forme. » (Peeters 2016 : 635)

Conformément à l'analyse dialogique, la traduction est l'expression d'un dialogue, d'une interaction et ne se soumet pas forcément aux paradigmes de la linguistique classique, marquée par la suprématie du signe saussurien :

« L'analyse dialogique part du principe que tout texte est une entité hétérogène dépassant la distinction structuraliste entre la langue et la parole, entre la forme et le contenu. Tout texte prend sa naissance dans un dialogue qui émerge de la vie la plus concrète. Le but de l'écriture va au-delà du dévoilement d'une subjectivité pleine qui a quelque chose à dire, à communiquer, à faire passer auprès du public. Il dépasse aussi l'idée de l'écriture en tant que pur jeu de formes langagières qui se justifierait par le fait que tous les signes sont arbitraires (Saussure). L'écriture est, à son origine, un dialogue réel, dialogue simultané de l'auteur avec lui-même et avec les autres dans lequel se rencontrent le passé, le présent et même la projection vers l'avenir. De ce fait, l'écriture se définit comme dépassement de soi et ouverture vers l'autre. » (Klimkiewicz 2000 : 178)

Comme le texte cible est un discours à part entière, le processus traductif est le laboratoire magique où a lieu la rencontre dialogique et où « le donné » du texte d'origine est retravaillé, le traducteur y ajoutant « le créé », résultat de sa subjectivité :

« Entre les formes du texte à traduire et du texte traduit se situe l'étape centrale du processus dialogique qui est celle où se produit un énoncé nouveau par l'intégration d'un langage existant et non équivalent. Cette étape centrale du processus traductif concerne le matériau à traduire, qui est le lieu de rencontre dialogique où se produisent à la fois la décomposition de la forme du texte à traduire en un matériau à traduire et l'intégration de ce matériau à la forme nouvellement créée du texte traduit. » (Peeters 2016 : 635)

Le dialogisme, qui génère des « [...] réflexions sur la traduction littéraire comme processus transformateur d'un texte donné et créateur d'un texte nouveau » (Peeters 2016 : 630), valorise donc en égale mesure le traducteur avec son inhérente subjectivité et le statut autonome de la traduction. En outre, l'approche dialogique semble mettre fin aux débats historiques du domaine de la traductologie, dépassant le niveau des dichotomies préétablies que nous avons décrites brièvement auparavant et statuant que toute traduction est une rencontre avec l'autre :

« Les distinctions tranchées au couteau entre auteur et traducteur, forme et contenu, style et sens, sourciers et ciblites, fidélité et contamination, passivité et création, équivalence et non-équivalence deviennent moins radicales du moment où l'exercice de traduction est vu comme un processus dialogique, c'est-à-dire prenant place dans un événement qui est une rencontre avec l'autre, une relation basée sur une différence essentielle dans laquelle les sujets participant ne coïncideront jamais l'un avec l'autre. » (Klimkiewicz 2000 : 175)

Le traducteur devient, ainsi, le sujet actif de la transposition du texte dans la langue d'arrivée, transposition qui est imprégnée par les marques de sa subjectivité. Une fois que la traduction est vue comme une interprétation, comme un dialogue, l'auteur et le traducteur sont placés sur un pied d'égalité et commencent à communiquer, à entamer un dialogue. La traduction devient, en quelque sorte, un processus relatif et relativisé, puisque l'approche dialogique a comme conséquence « [...] le refus de l'équivalence, du binarisme et de la traduction comme forme dérivée d'une autre forme » (Peeters 2016 : 635). Comme la traduction ne peut pas obéir strictement à des paradigmes préétablis d'ordre objectif, entre en scène ici la subjectivité du traducteur.

## **2.2. Sujet et subjectivité en traduction : quand le sujet traduisant quitte son invisibilité**

L'approche dialogique de la traduction est donc étroitement liée à la subjectivité du traducteur. Le concept de subjectivité est défini par Émile Benveniste comme « [...] la capacité du locuteur à se poser comme sujet » (Benveniste, 1958 : 259). Dans le contexte de la traduction, le traducteur, appelé aussi sujet traduisant, est celui qui imprègne le texte cible des marques de sa

subjectivité. À l'origine de cette approche de la traduction se trouve, par conséquent, le terme « sujet », compris comme un « [...] être individuel considéré comme support d'une action dans laquelle il laisse sa marque » (Skibińska 2007 : 2). Lors du processus de transposition, le traducteur entre en dialogue avec le texte d'origine, dialogue qui n'est pas dépourvu de dissensions : « C'est donc, en premier lieu, dans le cadre de cette tension dialogique qu'il convient de situer la relation entre sujet et traduction. » (Rao 2007 : 481)

Le concept de *sujet* n'est pas entièrement étranger à la théorie de la traduction : comme nous avons montré plus haut, Meschonnic le préfère lorsqu'il parle de la nécessité d'une herméneutique de la traduction, en affirmant que, lorsque le traducteur devient sujet, il contribue à continuer le texte d'origine dans la langue d'accueil. Berman valorise également le rôle du traducteur lorsque, inspiré plutôt par la psychanalyse, il parle de la « pulsion de traduire ». Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, auteures de la *théorie interprétative* de la traduction, soulignent également l'importance des connaissances extralinguistiques et du savoir que le traducteur partage ou non avec le lectorat, dont dépend parfois le succès de la traduction (Lederer 1997 : 14). Pourtant, aucune de ces théories n'envisage l'existence d'un dialogue réel entre le traducteur en tant que sujet, l'auteur par l'intermédiaire du texte à traduire et les lecteurs de la traduction. De ce point de vue, l'approche dialogique appliquée à la théorie de la traduction semble accorder au traducteur une liberté illimitée, car, en fin de compte, toute traduction est subjective et relève du dialogisme : en ce sens, deux traductions du même texte, effectuées par deux traducteurs différents, porteront, la plupart du temps, les marques propres de chaque sujet traduisant.

Comment se manifeste, pourtant, cette subjectivité du traducteur ? Premièrement, il convient de dire que la subjectivité est une faculté inhérente de tout sujet traduisant qui sait intérioriser le texte et entrer en dialogue avec la voix qui y parle. De ce point de vue, le traducteur est un superlecteur :

« Le traducteur ne s'arrête toutefois pas là, car il est un *superlecteur*, à même de faire abstraction de ses présupposés et disposant d'une panoplie de filtres adaptables qui le protège d'une lecture trop limitative. Plus souple et plus réceptif que le lecteur moyen, il met sa subjectivité à profit (en la conjuguant avec ses autres ressources) pour explorer tous les sens envisageables et lire entre les lignes. » (Fontanet 2014 : 91-92)

Le traducteur réalise, donc, la lecture ultime du texte d'origine, auquel il applique le filtre de sa subjectivité pour offrir au lectorat un texte nouveau. À ce titre, le sujet traduisant est, en même temps, un fin analyste de l'œuvre source. Le résultat de son examen critique est parfois identifiable au niveau du texte traduit :

« On peut comparer le travail du traducteur [...] au travail d'un critique : celui-ci fait aussi sa propre interprétation (subjective) de l'œuvre. Mais il présente cette interprétation dans un texte critique, extérieur à l'œuvre, alors que le traducteur inscrit la sienne dans le texte de sa traduction. » (Skibińska 2007 : 6)

À part les rôles de superlecteur et de critique du texte de départ, le traducteur remplit, implicitement, la mission de médiateur entre deux langues et cultures. Cette médiation pourtant n'est pas objective, mathématique, mais dépend de la sensibilité et des connaissances dont dispose le sujet traduisant. En ce sens, « [...] le traducteur littéraire est par définition un médiateur culturel qui rend connaissable un discours d'autrui encore inconnu » (Peeters 2016 : 634). Pour revenir à l'approche de Berman, on peut dire que, par son travail, le traducteur ne fait qu'instituer un rapport avec l'Autre, rapport qui le libère des contraintes de l'identité et de l'équivalence, lui conférant une plus grande liberté. De ce point de vue, le concept de *subjectivité* en traduction devrait être mis sur le devant de la scène :

« [...] il importe de revaloriser la subjectivité du traducteur, parce qu'elle est une excellente voie d'accès au texte. La traductologie gagnerait à intégrer le concept d'altérité dans sa réflexion, car il dispense de se fonder sur le semblable, l'équivalent ou l'identique. Poser que le texte traduit se caractérise tout d'abord par son altérité face à l'original est très libérateur. La caractéristique première de la traduction serait d'être autre chose – une création nouvelle – et sa caractéristique seconde, d'entretenir avec l'original une relation privilégiée qui l'autorise à s'y substituer – une relation de solidarité. L'altérité du texte traduit rend compte du fait qu'il ne restitue pas l'œuvre objective (comme le suggère le mirage de l'équivalence), mais l'œuvre subjectivée (telle que le traducteur l'a perçue). Elle n'exonère pas le traducteur du devoir de rigueur et de précision, car le principe de solidarité limite la latitude du traducteur. » (Fontanet 2014 : 86)

Vus sous cet angle, le traducteur en tant que sujet actif du traduire et la traduction en tant que texte nouveau, original, ont beaucoup à gagner à la suite de la mise en œuvre de l'approche dialogique. Il s'agit, peut-être, de la première approche qui valorise entièrement la subjectivité du traducteur : au lieu de l'incriminer, le dialogisme la considère comme un élément nécessaire, inhérent à tout processus traductif. Dans ce qui suit, nous analyserons les connotations acquises par la subjectivité en traduction et nous essayerons de voir si cette subjectivité sert parfois de prétexte pour une liberté qui se veut sans bornes.

### **2.3. La subjectivité – expression de la créativité du traducteur ou atteinte portée au texte source ?**

Dans les lignes ci-dessus, nous avons parlé de subjectivité en relation avec l'approche dialogique, mettant en évidence les connotations positives du concept. Voir la traduction comme l'expression de la subjectivité du traducteur signifie dépasser deux préjugés anciens du domaine de la traductologie. Premièrement, le sujet traduisant sort de son anonymat et ne se trouve plus dans un rapport de subordination avec l'auteur ; bien au contraire, il entame avec ce dernier un dialogue, marqué parfois par des tensions. En deuxième lieu, la traduction qui est le résultat d'une approche dialogique est un texte original qui, à son tour, n'est plus considéré comme une copie ou un transcodage de l'œuvre d'origine. Il s'agit, donc, d'un changement de paradigme dans le domaine de la traductologie.

Il paraît que le premier apport de l'approche dialogique à la théorie de la traduction est celui de transférer le pouvoir au traducteur, qui a ainsi la liberté de manifester pleinement sa voix créatrice :

« La poétique bakhtinienne de la traduction met [...] la voix créatrice du traducteur au centre de son attention : il s'agit d'étudier comment le traducteur a créé la forme du rapport dialogique qu'implique sa rencontre avec le discours d'autrui, comment il a créé la forme nouvelle d'un matériau là où celui-ci était inaccessible, comment il a donné une vie nouvelle à un texte encore inconnu, dans un contexte langagier et culturel nouveau. » (Peeters 2016 : 637)

La traduction littéraire surtout permet au traducteur certaines libertés qu'il / elle manifeste à travers son filtre subjectif. En ce sens, on parlerait d'une subjectivité positive, qui donne la voix au traducteur et lui permet d'interpréter à sa propre manière le texte source. Il s'agit, donc, d'une subjectivité qui valorise, voire enrichit l'œuvre à traduire puisqu'elle donne libre voie à la créativité du traducteur.

Pour illustrer notre propos, nous présenterons dans ce qui suit quelques exemples extraits du corpus, exemples qui sont le résultat de l'interprétation subjective du sujet traduisant. En traduisant les poèmes de Blaga, Paula Romanescu, poétesse à son tour, ne se propose pas seulement de récupérer la littéarité des textes de départ, mais elle ose créer des images et des figures de style qui n'existent pas dans l'original. Elle transpose, par exemple, l'expression « în pãlmi » (littéralement : « dans les paumes ») par « au creux des paumes » (*Frumoase mâini/Jolies mains...*, 1998 : 23), « de la-nceputul lumii » (littéralement : « dès le commencement du monde ») par « dès l'aube première du monde » (*Pax magna/Pax magna*, 1998 : 14) et « picur de rouã » (littéralement : « une goutte de rosée ») par « une perle de rosée » (*Nu-mi presimți?/Le comprends-tu ?*, 1998 : 19). Pour les adeptes de l'identité ou de l'équivalence en traduction, de telles versions apparaissent critiquables, parce qu'elles disent plus que le texte d'origine. Les adeptes du dialogisme diront, par contre, que, par son travail interprétatif, résultat de sa subjectivité, la traductrice a réussi à produire un texte nouveau, frais, un véritable texte poétique.

La subjectivité positive est donc « [...] la faculté d'intérioriser et de ressentir personnellement ce dont il est question. Envisagée sous cet angle et mise à profit utilement, elle se traduit par un élargissement de l'horizon. » (Fontanet 2014 : 90) Les exemples cités ci-dessus sont précisément le résultat de ce dialogue établi par la traductrice avec l'auteur des poèmes à travers le texte à traduire. Le dialogue est libre, dépourvu de contraintes, et le nouveau texte en ressort transformé.

Selon nous, la subjectivité peut se manifester également au niveau du texte d'arrivée comme une atteinte, voire une déformation. Il convient de préciser ici que cette manifestation de la subjectivité ne correspond pas à la connotation qui a été attribuée traditionnellement au concept par les théories de la traduction :

« En général, quand on évoque la subjectivité du traducteur, c'est pour s'en effrayer : on l'assimile à des interprétations complaisantes ou abusives qui amènent à produire des textes étrangers à l'original. » (Fontanet 2014 : 90)

Par « [...] subjectivité négative », nous comprenons les écarts flagrants du discours de départ qui traduisent l'ambition du traducteur non pas de récupérer, mais de dépasser la littérarité d'origine et qui peuvent être caractérisés comme des atteintes sémantiques ou des changements de la voix du texte. La traduction des poèmes de Blaga qui émane de Paula Romanescu comporte souvent des ajouts de lexèmes, ce qui représente un écart évident. Nous présentons ci-dessous quelques exemples : le fragment « ultimul strop/din lumina creată în ziua dintâi » est traduit par « la dernière / *Fragile étincelle d'amour* / De la lumière du tout premier jour... » (*Lumina / La lumière*, 1998 : 7), l'expression « în lumina lunii » est rendue par « au pâle éclat de la lune » (*Fiorul / Le frisson*, 1998 : 37) et le vers « Nimicul zăcea-n agonie [...] » est transposé par « Le *Grand Rien* agonisait/*Dans le royaume de l'Inconnu* [...] » (*Lumina / La lumière*, 1998 : 7)<sup>1</sup>. À part les ajouts, la traduction de Paula Romanescu comporte des modifications de la voix du texte, ainsi que nous le montrerons dans la partie applicative du présent travail.

Il convient donc d'observer que la subjectivité du traducteur comporte des limites, même s'il s'agit de la traduction littéraire. La créativité et la récupération de la littérarité d'origine sont désirables, certainement, et constituent même des critères d'évaluation de la traduction. Le traducteur ne peut pourtant pas faire usage d'une subjectivité illimitée en vertu du pacte qu'il a établi avec l'auteur. En d'autres termes, la dépendance qui s'établit entre le texte de départ et le texte d'arrivée ne peut pas être ignorée : « L'auteur et le traducteur ont donc des pactes bien distincts : l'auteur déploie sa créativité pour donner le jour à une œuvre nouvelle, et le traducteur déploie la sienne pour donner vie à une œuvre seconde, entièrement nourrie de la première. » (Fontanet, 2014 : 86) Cette dépendance établie entre les deux textes est expliquée par le fait que le texte à traduire est figé, ce qui représente, peut-être, la contrainte incontournable de toute traduction :

« Le traducteur, [...] contrairement au locuteur ou à l'écrivain qui puisent (consciemment ou inconsciemment) leur matériau dans la vie dynamique de l'échange langagier, se heurte à un langage d'autrui figé en corps statique, en objet stable, dans le texte qu'il entreprend de traduire. Pour le créateur de la traduction, ainsi, le discours d'autrui est immédiatement connaissable : ce qui est pour lui de l'ordre du matériau (puisque c'est la chose à traduire) s'offre déjà en une forme stable, celle du texte à traduire. Celui-ci constitue, ainsi, à la fois une forme non traduite et un matériau à traduire. » (Peeters 2016 : 633)

Trop s'éloigner du matériau à traduire est donc l'expression d'une subjectivité négative, qui porte atteinte au sémantisme ou à la voix du texte de départ.

---

<sup>1</sup> Les termes ou expressions ajoutés sont marqués par des italiques.

Tirailé entre pas assez dire et trop dire, le traducteur a pourtant une option – celle d’affirmer sa voix créative, se situant entre ces deux extrêmes :

« La subjectivité [...] recèle deux dangers : la tentation de produire le 'strict minimum' [...] et le désir de dépasser l’auteur de l’original en se livrant à une subjectivité qui prône la rupture radicale avec l’objet du travail, le texte-source. Or, entre ces deux extrêmes se trouve un espace de créativité [...]. » (Hewson 2013 : 14)

La subjectivité est, par conséquent, inhérente à tout processus de traduction, mais elle ne confère pas au traducteur une liberté absolue : manifestée en tant que voix créatrice, elle aide le sujet traduisant à recréer la littérarité du texte source ; exprimée, par contre, en tant qu’*égo* du traducteur qui rompt avec les paramètres de l’œuvre de départ et se propose de dépasser son auteur, elle représente une atteinte. Nous illustrerons notre propos dans la partie applicative qui suit.

### **3. Marques du traducteur dans le texte cible : Lucian Blaga traduit par Paula Romanescu**

Les deux volets de la subjectivité en traduction que nous avons évoqués ci-dessus sont illustrés par la traduction de quelques poèmes de Lucian Blaga réalisée par Paula Romanescu, poétesse, professeure et traductrice roumaine. Diplômée de la Faculté de Langues Romanes et Classiques de l’Université de Bucarest, Paula Romanescu a eu une remarquable carrière de traductrice : elle a publié une trentaine de recueils traduits en français, parmi lesquels des poèmes de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga et des pièces de théâtre de I. L. Caragiale. Elle a traduit également en roumain des poètes tels qu’Apollinaire et Verlaine et du théâtre français. Pour son activité littéraire et culturelle elle a reçu de nombreux prix.

Il convient d’attirer l’attention sur la vision traductive de Paula Romanescu. Elle considère que, pour réaliser une traduction réussie de la poésie, il faut être poète à son tour : « [...] la poezie nu poți veni cu cenușiiul prozei, nici cu dizarmonia din cuvânt-necuvânt » (Romanescu 2009)<sup>2</sup>. Cela explique partiellement, peut-être, les choix traductifs que l’on rencontre dans le recueil qui fait l’objet de notre analyse. Intitulé *65 poèmes*, le volume a été publié en 1998 aux Éditions Helicon de Timișoara. Le nombre de poèmes traduits est symbolique, représentant les soixante-cinq ans de la vie de Lucian Blaga, ainsi que la traductrice l’avoue dans un bref avant-propos :

« Soixante-cinq ans vécu sous le soleil celui qui créa *la lumière des poèmes*, pour que *le grand passage* ne puisse éviter ni *le partage des eaux*, ni *le cours de l’amour*, lorsque *les marches insoupçonnées* s’inclinent sous *les pas du prophète*, sous le poids des *navires de cendres* ensorcelés du *chant du feu*, des sèves cachées dans *la semence merveilleuse – louange du sommeil*.

---

<sup>2</sup> « On ne peut pas traduire la poésie par le ton grisâtre de la prose, ni par la disharmonie de la parole qui n’est pas parole. » (notre traduction).

Les poèmes que voici célèbrent à leur manière l’homme pour lequel la terre des hommes a tressailli pour la centième fois des sèves qui remontent du bourgeon à la fleur. » (Romanescu 1998 : 5)

On observe donc que le choix des poèmes traduits ainsi que leur nombre sont l’expression de la subjectivité de la traductrice : c’est elle qui semble avoir établi le titre et la structure de l’ouvrage. Le discours ci-dessus évoque d’ailleurs, dans un style poétique, des métaphores qui correspondent à des titres de recueils signés par Lucian Blaga. La traduction de Paula Romanescu est, en effet, un hommage rendu au poète roumain à l’occasion du centenaire de sa naissance, en 1995.

Dans ce qui suit, nous examinerons la manière dont la traductrice exprime sa subjectivité dans le texte cible, d’un côté par le travail interprétatif et, de l’autre côté, par des ajouts et des modifications de la voix du texte. Le but de notre analyse est d’identifier, si possible, les limites de l’empreinte du sujet traduisant dans la traduction.

### 3.1. La subjectivité positive – expression de la créativité du traducteur

La traductrice exprime très fréquemment sa subjectivité à l’aide du travail interprétatif. La traduction, surtout de la poésie, est sans doute un travail subjectif ou, mieux dit, subjectivisé :

« La poésie s’adresse à l’autre, elle lui pose des questions, elle entend ses réponses qui soulèvent, à leur tour, de nouvelles questions. Le poème ne naît jamais à partir de la certitude, sinon il ne serait pas poème. » (Klimkiewicz 2000 : 185)

Grâce à l’interprétation de la traductrice qui est, certainement, le résultat de sa sensibilité et de son talent poétique, le texte cible comporte parfois plus de figures stylistiques et d’images que le texte source. Dans le tableau ci-dessous, nous en présentons quelques exemples accompagnés de nos commentaires :

Texte source et traduction littérale en roumain	Texte cible (références)	Commentaire
« gândind aiurea » (« distrait »)	« égaré / au <i>labyrinthe de mes pensées</i> » ( <i>Mugurii/Les bourgeons</i> , 1998 : 38)	La métaphore du « labyrinthe des pensées » est ajoutée par la traductrice dans le texte cible.
« drumul meu îl ține soarta-n palme » (« le sort tient dans sa main mon chemin »)	« Et le destin/Tient dans ses mains/ <i>Les lignes de mon chemin</i> » ( <i>Dar munții – unde-s ?/Et les montagnes où sont-elles ?</i> , 1998 : 9)	Le lexème du texte source (« drumul ») est réécrit en tant que métaphore dans le texte d’arrivée (« les lignes de mon chemin »).
« nemărginirea sărutatu-m-a pe frunte » (« l’infini m’a embrassé sur le front »)	« Tandis que l’infini/Dépose sur mon front/ <i>Le miel de son baiser</i> » ( <i>Dar munții – unde-s ?/Et les montagnes où sont-elles ?</i> , 1998 : 9)	Le verbe du texte d’origine (« embrasser ») est métaphorisé dans la traduction (« le miel de son baiser »).

« se frământă în mătasa- i/un păianjen » (« une araignée s'agite dans sa soie »)	« Une araignée s'agite / Dans sa <i>toile dentelée</i> » ( <i>Visătorul/La rêveuse</i> , 1998 : 32)	Le lexème source (« la soie ») devient métaphore dans la langue d'accueil (« sa toile dentelée »).
« sub ocrotirea limpede a zării » (« sous la protection claire de l'horizon »)	« protégé par <i>les plis de lumière</i> » ( <i>Noapte / La nuit</i> , 1998 : 33)	Le texte de départ est complètement retravaillé, comportant une métaphore nouvelle, marque de la subjectivité de la traductrice (« les plis de lumière »).
« alunec în amintire » (« je glisse dans le souvenir »)	« Le souvenir <i>m'habille.</i> » ( <i>Amintire/Souvenir</i> , 1998 : 43)	La perspective change entièrement dans le texte cible grâce à l'emploi d'un autre verbe (« habiller quelqu'un » au lieu de « glisser »).
« Ochi atotînțelegător era iezerul sfânt. » (« L'étang béni était un œil compréhensif. »)	« Le lac saint <i>abritait dans son œil le mystère.</i> » ( <i>Amintire / Souvenir</i> , 1998 : 43)	La traductrice reprend le leitmotiv du mystère, omniprésent dans la poétique de Blaga, mais qui n'est pas évoqué dans le fragment d'origine.
« voluptatea-ascunsă a păcatului » (« la volupté secrète du péché »)	« <i>le miel d'un trop brûlant péché</i> » ( <i>Lumina raiului / La lumière du paradis</i> , 1998 : 51)	« La volupté » du texte d'origine est interprétée comme « le miel » par la traductrice. Le texte cible comporte aussi un ajout (« trop brûlant »).
« pomii scriși cu frunza rară » (« les arbres écrits à feuillage rare »)	« <i>l'ombre au feuillage de soie</i> » ( <i>Anotimpuri/Saisons</i> , 1998 : 62)	L'image du texte d'origine est tout autre dans la traduction.
« lumea aievelor » (« le monde réel »)	« monde sans rêve » ( <i>Ce aude unicornul/Ce que l'unicorne entend</i> , 1998 : 84)	Le texte cible comporte une belle interprétation du syntagme source (le monde réel est celui qui ne comporte pas de rêves), portant l'empreinte personnelle de la traductrice.
« Numai astfel stihul are un temei/să se-mplinească și să fie floare. » (« Tel est l'unique fondement sur quoi le vers peut s'accomplir et se faire fleur. »)	« Autrement <i>le vers pourrait-il des couleurs/Recréer la fleur ?</i> » ( <i>Stihutorul / Le poète</i> , 1998 : 85)	L'image évoquée par le texte d'arrivée est tout autre par rapport à l'image que présente le texte de départ, étant le résultat de l'interprétation personnelle du sujet traduisant.

En analysant les exemples ci-dessus, on observe que, dans la plupart des cas, le travail interprétatif de la traductrice contribue à accroître la poéticité du texte d'arrivée. Néanmoins, les adeptes de l'identité/l'équivalence en traduction

pourraient soutenir que les solutions proposées représentent un écart sémantique et/ou stylistique par rapport au texte de Blaga. De toute manière, ces versions portent, sans doute, la marque de la subjectivité de la traductrice et sont le résultat de la rencontre dialogique qu'elle, en tant que poétesse aussi, a eue avec l'auteur par l'intermédiaire du texte de départ. Comme la littérature est augmentée, on pourrait dire que les solutions proposées, en tant que résultat de la traduction dialogique, confèrent au texte cible un statut d'écriture originale, qui préserve quand même un lien avec le texte de départ.

### 3.2. La subjectivité négative qui mène à la surtraduction

Dans le même recueil de traductions, nous avons découvert aussi des instances de ce que nous avons désigné auparavant comme « subjectivité négative », c'est-à-dire celle qui mène à un écart flagrant du texte source, que nous jugeons la plupart des cas inutile. Cette subjectivité négative se fait remarquer dans le corpus choisi par la présence de deux mécanismes : l'ajout sémantique et le changement de la voix du texte. De tels mécanismes génèrent des instances de surtraduction, que nous concevons comme des occurrences où le texte cible dit plus que le texte source ou présente un écart manifeste par rapport au message de départ. En ce sens, la définition que nous proposons est différente de celle élaborée par Jean Delisle, qui considère qu'« on fait de la surtraduction lorsqu'on explicite abusivement en français ce qu'il convient de garder implicite en passant d'une langue à l'autre. » (1984 : 230)

Les ajouts sont nombreux dans la traduction qui fait l'objet de notre étude. Ils sont, sans doute, l'expression de la sensibilité du sujet traduisant, mais, en général, ils ne sont pas nécessaires. Nous en présentons ci-dessous quelques exemples, les termes ou syntagmes ajoutés étant marqués en italiques :

Texte source	Texte cible (références)
« În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug. »	« Dans Ton ciel <i>Toi</i> , Tu restes enfermé / Comme dans un cercueil <i>d'amertume</i> . » ( <i>Psalm/Psaume</i> , 1998 : 49)
« Dar unde-a pierit orbitoarea/lumină de-atunci – cine știe ? »	« Mais où est-il cet aveuglant éclat / De la lumière du premier jour ?/ <i>Personne ne le sait, / Personne ne le voit</i> . » ( <i>Lumina/La lumière</i> , 1998 : 8)
« Îngenunchiez în vânt. [...] / Înapoî niciun drum nu mai duce. »	« Je m'agenouille sous le vent. [...] / Il n'y a plus aucun chemin de retour / <i>Il n'y a aucune voie</i> . » ( <i>Epilog / Épilogue</i> , 1998 : 22)
« Nu știi /că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi ? »	« L'ignorais-tu <i>vraiment</i> / que dans les lacs boueux / Poussent <i>les plus beaux/Les plus purs</i> nénuphars ? » ( <i>Vei plânge mult ori vei zâmbi ? / Pleureras-tu ? Souriras-tu ?</i> , 1998 : 29)
« în zori de zi am vrea să fim și noi/cenușă,/noi și – pământul. »	« Je voudrais tant/que toi et moi/La terre avec./Soyons aussi cendres <i>brûlantes</i> . » ( <i>Noi și pământul/Nous et la terre</i> , 1998 : 36)
« Pe-aici umbla și el și sentorcea mereu/contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu. »	« Voilà <i>la terre bercée du bleu des cieux</i> /Où il vécut, contemporain de Dieu ! » ( <i>Cântec pentru anul 2000/Chanson pour l'an 2000</i> , 1998 : 60)

« Eu/nu mă căiesc/c-am adunat în suflet și noroi –/dar mă gândesc la tine. »	« <i>Non, je ne regrette pas / D'avoir parmi les perles / Du coffre de mon âme / Un peu de boue. / Mon problème ce n'est que toi [...].</i> » (Vei plânge mult ori vei zâmbi ?/ Pleureras-tu ? Souriras-tu ?, 1998 : 28)
« îmi pare/că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul/din care tainic curge noaptea peste văi [...]/Așa-s de negri ochii tăi,/lumina mea. »	« <i>Je sens que ton regard n'est plus/Le reflet de tes yeux profonds, / Il est la source d'où la nuit/Coule doucement par les vallées [...]./Ô, qu'ils sont noirs tes yeux/ma belle lumière !</i> » (Izvorul nopții/La source de la nuit, 1998 : 30)
« O toamnă va veni și-o să-ți despoaic/de primăvară trupul, fruntea, nopțile și dorul/și-ți va răpi petalele și zorile/lăsându-ți doar amurgurile grele și pustii. »	« <i>Un jour, bien tard, un automne viendra/Pour gaspiller ton corps de son printemps./Pour rider ton front,/Pour voler à tes nuits leur parfum./Pour voler ta fraîcheur, la lumière du visage./Pour t'apporter le froid du crépuscule./La solitude blafarde.</i> » (O toamnă va veni/Un automne viendra, 1998 : 44)

En analysant ces exemples, on observe que, par l'intermédiaire des ajouts sémantiques, qui sont la plupart du temps des figures stylistiques très réussies, la traductrice marque le texte cible de son empreinte personnelle. Pourtant, ces ajouts ne sont pas censés récupérer ou refaire la poéticité du texte d'origine, mais ils aident la traductrice à écrire un autre poème s'appuyant sur le texte de Blaga. En d'autres termes, elle exerce son don poétique (incontestable d'ailleurs !) en se servant du texte de départ.

L'autre manière dont transparait la subjectivité négative dans les traductions choisies en tant qu'étude de cas est le changement de la voix du texte. Dans le cadre de l'approche dialogique, le concept de voix du texte est crucial. Le traducteur est censé l'écouter et la reproduire, si possible, dans son travail, ainsi qu'en témoigne Aurélia Klimkiewicz :

« La traduction dialogique est celle qui prend en considération la voix qui parle, son intonation et ses interlocuteurs. La forme n'est qu'un moyen qui s'actualise et par lequel la voix s'exprime pour rejoindre l'autre. On analyse la forme mais on écoute la voix. L'une se prête à l'observation et l'autre se dérobe, insaisissable, présente et absente à la fois. Le traducteur reste neutre, à l'extérieur de la forme, distant à son égard au moment où il procède à l'analyse de ses divers principes et niveaux d'organisation. Quant à la voix, elle invite, convoque et engage au dialogue. Elle déstabilise, provoque et responsabilise ceux qui l'écoutent. La traduction, dans ce cas, n'est pas uniquement un exercice esthétique mais un échange mutuel enrichissant dans lequel l'entente ou le désaccord, l'affirmation ou la négation, la confirmation et l'interrogation se côtoient continuellement. » (Klimkiewicz 2000 : 189)

Dans son travail interprétatif, la traductrice s'éloigne parfois de la voix du texte de départ, ce qui peut être jugé également comme un écart. Souvent, les changements sont subtils, étant réalisés toujours à l'aide d'ajouts sémantiques, comme c'est le cas dans les exemples suivants :

Texte source et traduction littérale en roumain	Texte cible (références)	Commentaire
« durerea » (« la douleur »)	« la <i>sourde</i> douleur » ( <i>Mi-aștept amurgul/J'attends le crépuscule</i> , 1998 : 24)	L'épithète « sourde », qui n'existe pas dans le texte de départ, est censée accentuer l'idée de souffrance, ce qui modifie la voix du texte.
« căci eu <i>iubesc</i> /și flori și ochi și buze și morminte » (« car j'aime tout autant/les fleurs, les yeux, les lèvres et les tombes »)	« Puisque les fleurs, les yeux, les lèvres et les tombes,/Je les <i>adore</i> . » ( <i>Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/Je n'écrase pas la corolle de merveilles du monde</i> , 1998 : 18)	À l'aide d'une tournure différente de la phrase en français, tout comme du verbe « adorer » utilisé au lieu du verbe « aimer » (« a iubi »), la traductrice imprime au texte cible une note plus vibrante.

Par l'intermédiaire des ajouts sémantiques, le caractère pathétique du texte d'origine est augmenté dans la traduction. Le lecteur cible découvre, par conséquent, une tout autre voix qui lui parle. Cette autre voix est imprégnée, sans doute, de la subjectivité de la traductrice ; pourtant, l'écart par rapport au texte source est évident.

Un changement plus radical de la voix est représenté par la note personnelle que la traductrice imprime au texte cible, qu'elle fait sien par l'intermédiaire de différents mécanismes d'intériorisation, dont quelques-uns sont décrits dans le tableau ci-dessous :

Texte source	Texte cible (références)	Commentaire
« [...] picuri de lumină/și stropi de pace – cad neconținut/din cer/și împietresc – în mine. »	« Des gouttes de lumière, / Des graines de paix / Tombent sans arrêt / De <i>mon</i> ciel / Et puis, <i>voilà</i> , / se pétrifient en moi. » ( <i>Stalactita / La stalactite</i> , 1998 : 26)	La traductrice imprime au texte d'arrivée une oralité plus évidente par l'emploi du mot « voilà ». Le texte cible contient aussi un changement sémantique, le nom « ciel » (« cerul ») étant précédé par l'adjectif possessif « mon ». Par l'emploi de cet adjectif, la traductrice personnalise la traduction et s'approprie la voix du texte.
« Când eram copil mă jucam cu tine/și-n închipuire te desfăceam cum desfaci jucăria. »	« Du temps de mon enfance/ Je jouais avec Toi / <i>comme on joue à la poupée</i> . » ( <i>Psalms/Psaume</i> , 1998 : 49)	Dans cette version, le « jouet » (« jucăria ») du texte source devient une « poupée ». La traductrice personnalise le texte de Blaga, s'identifiant avec le moi lyrique à tel point qu'elle choisit les termes en fonction de son moi biographique. En outre, elle utilise la majuscule (« Toi ») pour désigner la divinité, ce qui crée un rapport tout différent avec celle-ci.

De tels changements de la voix du texte par personnalisation réalisée à l'aide de marques grammaticales (adjectifs possessifs), de l'emploi des majuscules ou de références au moi du traducteur (par exemple l'emploi du terme spécifique « poupée » ci-dessus au lieu du terme générique « jouet ») représentent eux aussi une empreinte subjective imprimée au texte traduit, mais qui n'a pas forcément le rôle de récupérer ou d'augmenter la poéticité de départ. Au contraire : nous dirions que l'égo de la traductrice se montre de manière très visible dans les versions en français qu'elle propose en tant que traduction. Cette fois-ci, la subjectivité acquiert une connotation négative.

#### **4. Conclusion : quelles limites de la subjectivité dans la traduction littéraire ?**

À la différence d'autres théories de la traduction, l'approche dialogique confère au traducteur une plus grande liberté, valorisant son travail interprétatif et sa subjectivité, inhérente à toute démarche de transposition. En même temps, suite à la traduction dialogique, le texte d'arrivée est vu comme un original, qui maintient, pourtant, une certaine relation avec le texte source, puisque ce dernier est figé et impose au traducteur certaines contraintes. L'analyse du corpus nous a donc montré que la subjectivité du traducteur est une composante indispensable, mais qui doit être doublée d'une démarche objective pour maintenir ce lien incontournable avec l'œuvre d'origine :

« La démarche qui permet au traducteur d'appréhender le texte au plus près repose dans une large mesure sur sa capacité d'utiliser sa propre subjectivité pour mieux sonder le texte et se transposer dans la perspective de ses lecteurs présumés. Comme le montrent les recherches en herméneutique et comme l'a fait valoir Venuti, le traducteur, pour interpréter le texte, s'en remet largement à son bagage cognitif et à sa sensibilité. Sa subjectivité est donc l'un de ses principaux atouts, d'autant qu'elle lui offre la possibilité de lire l'original comme sa traduction sous forme intégrée. [...] La subjectivité du traducteur est une condition nécessaire, qui doit être complétée par une démarche objective pour garantir l'émergence d'une œuvre créative mais rigoureuse. » (Fontanet 2014 : 98)

Dans la traduction des œuvres littéraires, la subjectivité est un atout lorsqu'elle contribue à récupérer, voire à augmenter la littérarité d'origine grâce au travail créatif du traducteur. Lorsque, au contraire, le traducteur porte atteinte au sémantisme ou à la voix du texte de départ, l'empreinte personnelle imprimée au texte traduit est l'expression d'une subjectivité nuisible, ce qui mène à ce que nous appelons surtraduction. Il s'agit, en effet, du moment où la liberté du traducteur prend fin parce que la traduction ne remplit plus le critère objectif de rigueur évoqué ci-dessus par Mathilde Fontanet.

## Corpus

Blaga, Lucian (2010), *Opera poetică*, București : Humanitas.

Blaga, Lucian (1998), *65 poèmes*, seconde édition, traduction par Paula Romanescu, Timișoara : Helicon.

## Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1984), « Le problème du texte », in *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, Paris : Gallimard, 311-338.
- Benveniste, Emile (1958), « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 258-266.
- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris : Gallimard.
- Bogacki, Krzysztof (2000), « La traduction et les limites de la fidélité », in *Studia Romanica Posnaniensia*, XXV/XXVI, Poznań : Presses de l'Université Adam Mickiewicz, 29-40.
- Delisle, Jean (1984), *La traduction raisonnée*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Fontanet, Mathilde (2014), « Le pacte du traducteur : réflexions autour du concept de l'altérité solidaire », in *Parallèles*, n° 1 (26) : 84-99.
- Hewson, Lance (2013), « Éloge de la subjectivité », in Muguraș Constantinescu (dir.), *Traduire la subjectivité : style et identité dans la traduction de la littérature française en roumain*, Suceava : Editura Universității din Suceava, 13-29.
- Klimkiewicz, Aurélie (2000), « Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 45 (2) : 175-192, <https://doi.org/10.7202/003326ar> (consulté le 2 juillet 2020).
- Lederer, Marianne (1997), « La théorie interprétative de la traduction : un résumé », in *Revue des lettres et de la traduction*, 3 : 11-20.
- Meschonnic, Henri (1989), *La rime et la vie*, Lagrasse : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris : Verdier Poche.
- Meschonnic, Henri (2005), « Embibler la voix », in *Le français aujourd'hui*, 150 (3), 2005 : 29-32, <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2005-3-page-29.htm>, (consulté le 2 juillet 2020).
- Mounin, Georges (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard.
- Nida, Eugene Albert / Taber, Charles Russell (1969), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden : E. J. Brill.
- Peeters, Kris (2016), « Traduction, retraduction et dialogisme », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 61 (3) : 629-649, <https://doi.org/10.7202/1039222ar> (consulté le 2 juillet 2020).

- Reiss, Katarina (2009), *Problématiques de la traduction*, Paris : Economica.
- Rao, Sathya (2007), « Sujet et traduction. De la décision de Ladmiral à la pulsion de Berman », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 52 (3) : 477–483, <https://doi.org/10.7202/016733ar> (consulté le 2 juillet 2020).
- Skibińska, Elżbieta (2007), « La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur », in *Doletiana. Revista de traducció, literatura i arts*, n°. 1 (« Subjecte i traducció ») : 1-10, <http://www.fti.uab.cat/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf> (consulté le 2 juillet 2020).
- Venuti, L. (1992), *Rethinking translation*, London : Routledge.
- Vinay, Jean-Paul / Darbelnet, Jean (1977), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier.

## Sitographie

- « Paula Romanescu – eseu », publié en ligne le 10 décembre 2009, <http://www.poezie.ro/index.php/essay/13918643/index.html> (consulté le 2 juillet 2020).

# LE PARADIGME DE L'AUTONOMISATION DE L'APPRENTISSAGE DU FLE. UNE PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

Anamaria MARC  
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie  
anamaria.marc@ubbcluj.ro

## Résumé

Le but de cette contribution est d'aborder la problématique de la subjectivité du point de vue didactique, par le détour du paradigme de l'autonomisation de l'apprentissage du FLE. En ce sens, nous allons insister sur sa concrétisation au niveau de quelques manuels de FLE roumains. Pour faciliter la mise en relief de sa progression dans les supports écrits soumis à notre attention, l'enjeu qui guide notre démarche est celui d'une perspective diachronique. Ainsi, les modalités de réalisation de l'apprentissage en autonomie que nous avons l'intention de détailler concernent trois périodes différentes. Comme ces modalités sont tributaires d'approches didactiques distinctes, nous allons nous retrouver en présence de trois variations du registre de l'autonomie. En même temps, l'analyse que nous proposons prend en considération cette catégorie de l'apprentissage tout en tenant compte de l'axe conceptuel de la diversité des supports et des activités d'apprentissage.

## Abstract

### A DIACHRONIC PERSPECTIVE ON FOSTERING LEARNER AUTONOMY IN TEACHING FFL

The purpose of the present study is to investigate the issue of subjectivity from the point of view of the teaching and learning strategies, by using the paradigm of students' autonomy in learning FFL. In this respect, we want to examine the concrete means in which learner autonomy is carried on into practice, taking as a reference some FFL handbooks printed in Romania. In order to observe closely its progression in the considered textbooks, we will focus on a diachronic perspective. Hence, the shifts in the way handbook authors take into account learner autonomy allow us to distinguish between three distinct periods. Given that these shifts are closely related to different teaching approaches the three mentioned periods uncover at least three variations in student autonomy levels. We also aim to base our analysis on the classroom activities and on the learning materials variable.

**Mots-clés :** *FLE, autonomie de l'apprenant, manuel, évaluation, activités de classe, PEL*

**Key words :** *FFL, students' autonomy, handbook, assessment, classroom activities, ELP*

## Introduction

Telle qu'elle est conçue à présent, l'acquisition d'une langue vivante en contexte scolaire roumain implique la jonction de trois composantes complémentaires, à savoir l'enseignant, l'apprenant et les ressources d'apprentissage, dont l'harmonisation est censée assurer la réussite de ce processus de formation. En outre, au-delà de la nécessité de cet agencement se situent aussi bien le postulat de l'enseignement centré sur l'apprenant que les exigences linguistiques et communicatives avancées par la perspective actionnelle. Ainsi, nous nous retrouvons, d'un côté, au centre d'un mécanisme de déconstruction du savoir au nom de l'optimisation de l'assimilation. D'un autre côté, nous devons tenir compte des contraintes sociolinguistiques et socioculturelles spécifiques à la culture cible. Ces défis actuels lancés par l'appropriation d'une langue étrangère convergent vers la valorisation positive de la subjectivité de l'apprenant, une dimension que nous allons approfondir, dans la présente étude, sous l'angle de l'autonomisation de l'apprentissage du FLE.

Concrètement, nous nous proposons de délimiter ce paradigme à travers le prisme du manuel de langue, outil d'enseignement / apprentissage incontournable, qui peut guider l'élève vers un apprentissage autonome. Par suite, l'enjeu de notre contribution est d'observer la manière dans laquelle le principe d'autonomie dans l'apprentissage est circonscrit dans quelques manuels de FLE conçus par des spécialistes roumains. Étant donnée la complexité de cette problématique, l'espace dont nous disposons à présent nous contraint de limiter notre analyse. Cet aspect représente un des paramètres qui a déterminé le choix de trois manuels de FLE élaborés par des auteurs roumains, manuels que nous allons observer du point de vue de la progression des marques d'autonomisation au niveau des supports et des activités d'apprentissage. Dans cette perspective, notre point de vue se développe en trois mouvements : dans la première section de notre démarche nous allons nous attarder sur la notion qui se trouve au centre de notre analyse, à savoir le concept *d'autonomie* de l'apprenant. En raison de son rapport direct avec l'autonomisation de l'apprentissage, nous allons indiquer, ensuite, la position que le *Portfolio européen des langues*<sup>1</sup> occupe dans la consolidation d'une formation autoréflexive. La dernière partie de ce travail est enfin consacrée à l'examen de certains manuels de FLE roumains. L'étude de cas, qui regroupe trois manuels édités dans des décennies différentes, a comme but l'identification des séquences spécifiques à l'autonomisation de l'apprentissage du FLE au niveau de ces supports didactiques, tout en nous permettant de focaliser notre intérêt sur l'évolution et sur la diversité des moyens de mise en exergue de ce paradigme. Ainsi, dans la première section de notre contribution, nous avons l'intention de centrer notre attention sur la délimitation conceptuelle de la notion *d'autonomie* de l'apprenant.

---

<sup>1</sup> Dorénavant PEL.

## 1. L'autonomie de l'apprenant : repères théoriques

Catégorie complexe qui relève d'une dynamique singulière du processus de formation, l'autonomie de l'apprenant se distingue comme point de convergence de trois entités distinctes, que nous avons déjà mentionnées dans les premières lignes de *l'Introduction*. À cet égard, le *Cadre européen commun de référence pour les langues*<sup>2</sup> envisage l'enseignement / apprentissage d'une langue vivante sous l'angle d'une reconceptualisation des fonctions occupées par ces trois instances. En conséquence, autant la coordonnée *enseignant* que celle *apprenant* et des *ressources d'enseignement / apprentissage* sont reconsidérées du point de vue d'un mécanisme éducatif fondé sur l'activation des élèves et sur leur épanouissement linguistique, socioculturel et intellectuel. Quant à la composante enseignant, le CECRL (2001 : 110-111) avance un protocole basé sur la juxtaposition de plusieurs paramètres propres à une assimilation efficace, tels : la gestion du temps et des méthodes d'enseignement, la mobilisation des connaissances linguistiques et socioculturelles dans des situations d'enseignement / apprentissage variées, la gestion des tâches de travail et la capacité de diversifier les techniques d'enseignement / apprentissage / évaluation selon les besoins des élèves.

Sur un autre plan, Androniki Charitonidou et Gina Ioannitou s'interrogent sur la pertinence de l'axe de l'innovation dans la reconsidération pragmatique du paradigme d'autonomisation de l'apprentissage. En s'appuyant sur la notion d'*enseignant autonome*, ces spécialistes procèdent à la reconceptualisation de l'acte formatif et font référence à la mise au point d'un environnement éducatif ancré dans la responsabilisation des formateurs à l'égard d'une pédagogie innovatrice. En outre, les nouvelles technologies et les besoins actuels de la formation devraient engager les enseignants dans le sens de la dynamisation de l'apprentissage. L'optimisation du processus d'assimilation se situe, par la suite, du côté d'un enseignant autonome « [...] capable de dépasser la confrontation au groupe classe pour entrer en communication avec les élèves individuellement et adopter un fonctionnement créatif envers les élèves » (Charitonidou, Ioannitou 2012 : 56). Les déséquilibres que tout mouvement d'innovation occasionne doivent être résolus donc par des cadres didactiques censés assumer ce défi. Tel qu'il est signalé plus haut, le « fonctionnement créatif » représente une fonction de l'enseignant. Cependant, dans l'économie de l'autonomisation, l'apprenant a, lui aussi, un rôle clairement défini.

Ainsi, en ce qui concerne l'élément apprenant, le questionnement vise le conditionnement du geste formatif par des démarches didactiques passives ou actives. En ce sens, la dimension activatrice du processus d'assimilation d'une langue vivante est appréhendée en termes d'interaction et d'individualité. Il est souhaitable que ces deux divisions se retrouvent aussi bien au niveau des démarches didactiques de transfert qu'à celui des tâches communicatives. Ainsi, il faut stimuler les apprenants pour qu'ils « [...] participent activement au processus d'apprentissage en coopérant avec l'enseignant et les autres étudiants [...] et qu'ils s'engagent dans des activités d'évaluation et d'enseignement mutuels afin de progresser

---

<sup>2</sup> Dorénavant CECRL.

régulièrement vers une plus grande autonomie » (CECRL 2001 : 112). D'ailleurs, en décrivant l'expérience de l'apprentissage en autonomie, Anne Chateau souligne, entre autres, l'enjeu d'une instance qui puisse guider l'apprenant. Au-delà de la personnalisation de l'assimilation, le mécanisme qu'Anne Chateau détaille repose sur le concept de conseil d'apprentissage (Chateau 2012 : 76). La nécessité de cette séquence explicative dans l'apprentissage autonome ne fait que réitérer l'importance de l'interaction sociale lors de l'appropriation d'une langue vivante. En dépit du rôle central qu'il doit endosser dans la formation auto-guidée, l'apprenant est, dans le premier mouvement de l'autonomisation, un élément passif sur lequel agissent l'enseignant et les ressources d'apprentissage. Après l'appropriation des stratégies d'acquisition propres à l'instruction personnalisée, l'élève se distingue en tant que composante active du processus d'acquisition, muni de la capacité d'opérer un tri au niveau des contenus, des supports, des activités et des méthodes.

Par rapport aux coordonnées antérieures, le troisième ressort de l'autonomisation de l'apprentissage se trouve sous l'incidence de l'authenticité et de la didactisation (CECRL 2001 : 112). Cependant, malgré l'élan d'innovation qui encourage les enseignants à exploiter autant que possible les ressources authentiques, il faut toujours nous rappeler que le processus d'enseignement / apprentissage se déroule (dans la grande majorité des cas) dans la salle de classe. Alors, c'est à la charge de la contextualisation didactique de concéder à ce type de support sa véritable portée (Robert 2008 : 19). D'ailleurs, en reprenant la typologie des supports écrits énoncée par Jean-Pierre Robert (2008 : 18), nous voulons souligner le fait que les manuels actuels abondent en ressources authentiques, réalistes et fabriquées. De cette manière, la contextualisation didactique est assurée soit par l'enseignant, soit par le manuel. Par conséquent, selon le CECRL, la problématique de l'autonomisation de l'apprentissage d'une langue vivante trouve un écho favorable dans les rapports de détermination qui régissent les trois catégories que nous venons d'esquisser. Toutefois, nous considérons que la perspective avancée par le CECRL situe sur le premier plan l'enseignant. Et cela non en tant que noyau invariable du savoir, mais en tant que médiateur entre contenus de l'apprentissage, élèves et ressources. Étant donné cet aspect, l'autonomie de l'apprenant comprend la particularité de l'autoréflexivité :

« L'apprentissage autonome peut être encouragé si l'on considère "qu'apprendre à apprendre" fait partie intégrante de l'apprentissage langagier, de telle sorte que les apprenants deviennent de plus en plus conscients de leur manière d'apprendre, des choix qui leur sont offerts et de ceux qui leur conviennent le mieux. Même dans le cadre d'une institution donnée, on peut les amener peu à peu à faire leurs choix dans le respect des objectifs, du matériel et des méthodes de travail, à la lumière de leurs propres besoins, motivations, caractéristiques et ressources. » (CECRL 2001 : 110)

Mais, si les auteurs du CECRL déclinent la problématique de l'autonomisation de l'apprentissage d'une langue vivante en termes d'interdépendance entre trois agents propres à ce processus de formation, Anne-Britt Fenner procède à une réduction de ces éléments-clés et s'arrête sur le binôme

apprenant-manuel. Par ailleurs, dans l'étude des manuels de langue qu'elle mène auprès de David Newby, l'axe de l'autonomie de l'apprenant est rattaché à ceux de la sensibilisation à la culture et de l'authenticité. La perspective pédagogique qui se dégage de leur réflexion pourrait se résumer ainsi : « [...] l'enseignement des langues vivantes doit commencer par les élèves eux-mêmes et par la part active qu'ils peuvent prendre dans le processus éducatif » (Fenner, Newby 2002 : 6). Leur vision de l'appropriation d'une langue étrangère intègre les mêmes principes que ceux exposés dans le CECRL. Néanmoins, dans leur cas, nous retenons l'importance accordée au manuel de langue étrangère dans l'autonomisation de l'apprentissage. La souplesse du dispositif didactique qu'ils soutiennent est assurée par la cohésion des trois axes indiqués plus haut. L'unité de ces trois composantes aurait la capacité de mobiliser l'apprenant et d'orienter son apprentissage dans le sens de l'autonomie.

Anne-Britt Fenner reconsidère le schéma de l'autonomisation établi par le CECRL et propose un modèle distinct, tout en redéfinissant le manuel de langue en tant que vecteur principal de l'apprentissage autoguidé. Elle étaye sa thèse sur la difficulté de mettre en place des démarches didactiques formatives et informatives capables de favoriser, à la fois, « [...] l'apprentissage individuel et la diversification, [car] toute tentative d'organisation du processus d'apprentissage pour *tous* les apprenants d'*une* manière particulière peut être considérée comme un obstacle » (Fenner 2002 : 80)<sup>3</sup>. Pour obéir aux exigences de l'autonomisation, cette dénonciation est dirigée vers la nécessité de concevoir un manuel plurivalent, englobant : techniques et méthodes d'évaluation et d'auto-évaluation ; contenus ; stratégies didactiques d'apprentissage ; démarches individuelles ou interactives de consolidation des savoirs, de développement des savoir-faire, savoir-être et savoir-apprendre. Tout cela est nécessaire parce que, selon Anne-Britt Fenner, l'enjeu de l'autonomisation de l'apprentissage réside dans le fait d'accorder à l'élève la liberté d'opérer, d'une part, un choix par rapport aux objectifs, ressources, tâches et contenus de l'apprentissage. D'autre part, le choix vise la façon dans laquelle se déroulent : l'appropriation de ces contenus, la résolution de ces tâches et l'étude des textes et supports du manuel (Fenner 2002 : 83)<sup>4</sup>. Suivant ces dimensions de l'autonomie de l'apprenant, les manuels de langue étrangère devraient se trouver sous le signe de la versatilité, car en « [...] contexte scolaire, [...] chaque apprenant découvrira, à sa manière, la langue vivante et les supports grâce auxquels il est censé apprendre cette langue, et que cette manière de les découvrir variera d'un apprenant à l'autre » (Fenner 2002 : 81).

Par extrapolation, en suivant la logique de l'autonomie de l'apprenant, Anne-Britt Fenner définit le manuel de langue étrangère en prenant comme point

---

<sup>3</sup> Souligné dans le texte.

<sup>4</sup> Lorsqu'elle précise la spécificité de la dimension du choix de l'apprenant, Anne-Britt Fenner élabore la taxinomie suivante : choix du contenu ; choix des différents types de textes ; choix des différents niveaux ; choix de la quantité (de textes et de tâches) ; choix de la manière d'aborder un texte ; choix des tâches ; choix de la manière d'aborder les tâches ; choix de la progression (Fenner 2002 : 83).

d'appui sa particularité de recentrer le processus de formation selon les exigences didactiques actuelles :

« [...] certains aspects de l'autonomie de l'apprenant peuvent être favorisés si l'on considère le manuel comme un instrument d'une certaine utilité. En respectant certains principes dans les textes et les tâches proposés, le manuel peut être une aide et favoriser une méthode d'apprentissage autonome. *Diverses approches contenues dans le manuel et orientés vers l'autonomie de l'apprenant peuvent initier un changement nécessaire dans la classe et faire converger l'attention de l'enseignement à l'apprentissage et de l'enseignant à l'apprenant.* » (Fenner 2002 : 80)<sup>5</sup>

D'ailleurs, la dernière séquence de cet extrait est celle qui désigne le manuel comme constituant de l'autonomie de l'apprenant. La manière dans laquelle il est conçu et les supports qu'il contient, conditionnent l'autonomisation de l'apprentissage des langues vivantes. Ainsi, Anne-Britt Fenner (Fenner 2002 : 89-90) envisage le processus d'élaboration de ce dispositif d'instruction par le prisme de six postulats que nous allons répertorier brièvement : le postulat de la réflexion (centré sur la capacité des élèves de porter un regard critique sur leurs choix et sur l'apprentissage) ; le postulat des objectifs et des niveaux d'apprentissage (ce postulat est focalisé sur l'aptitude des apprenants à : apprécier leurs objectifs d'apprentissage par rapport à un certain laps de temps ; établir leur niveau de maîtrise de la langue ; gérer efficacement la composante temporelle de l'apprentissage) ; le postulat de l'évaluation des acquis (ce postulat est construit autour de l'aptitude des apprenants à : quantifier les acquis ; structurer l'apprentissage tout en tenant compte des progrès réalisés ; s'autocorriger) ; le postulat des stratégies et modes d'apprentissage (lié à la faculté de l'élève de coordonner son apprentissage et de concevoir des méthodes d'évaluation appropriées) ; le postulat des supports et activités de classe (ce postulat fait référence aux compétences de : diversification des instruments d'apprentissage ; sélection des tâches, des contenus et des activités d'apprentissage) et finalement, le postulat des ressources externes (visant la valorisation des TICE et d'autres ressources écrites d'apprentissage).

Dans l'économie de notre approche, le choix de ces deux considérations visant le registre de l'autonomie de l'apprenant a été déterminé par l'importance accordée aux catégories de manuel scolaire (la position d'Anne-Britt Fenner) et d'enseignant (le CECRL). Étant donné le fait que les manuels roumains de FLE que nous allons présenter dans l'étude de cas adhèrent au principe d'autonomisation de l'apprentissage de manière distincte, l'intention de ce préambule théorique est d'assurer un encadrement conceptuel qui puisse valider le choix de l'objet de notre analyse. Ainsi, la partie suivante de notre article est dédiée au PEL, document officiel européen d'intérêt majeur pour le paradigme qui se trouve au centre de notre étude.

---

<sup>5</sup> C'est nous qui le soulignons.

## 2. Le *Portfolio européen des langues* et l'apprentissage autoguidé

Le PEL est un document de référence pour l'autonomisation de l'apprentissage des langues vivantes. Il représente le correspondant pragmatique du CECRL : il résume l'essentiel de la perspective actionnelle tout en situant l'apprenant sur le premier plan. D'ailleurs, en opposition avec le CECRL, le PEL est un instrument personnel, défini par Véronique Castellotti en tant qu'« [...] outil[s] européen[s] de reconnaissance et de valorisation des savoirs linguistiques et culturels, construit[s] sur une grille commune de références, et une même échelle de compétences » (2004 : 170). De par sa délimitation conceptuelle, le PEL est ciblé entièrement sur l'élève et il le stimule à entreprendre un travail soutenu de réflexion par rapport à plusieurs paramètres de son apprentissage d'une langue vivante.

Ainsi, la première division du PEL, intitulée « Passeport des langues » (PEL 2002 : 6-16), comporte un « Profil linguistique », regroupant les niveaux de maîtrise de la langue maternelle et des langues étrangères parlées par le possesseur<sup>6</sup>. S'ensuit la « Grille d'auto-évaluation », reprise entièrement du CECRL. La troisième subdivision de cette première séquence du PEL, « Le résumé des expériences linguistiques » (PEL 2002 : 13-14), est articulée autour de l'usage de la langue étrangère en contexte exolingue et endolingue. À cet égard, nous remarquons l'incidence du paradigme interculturel, axe qui privilégie le processus d'acquisition de la langue seconde du point de vue de la cohésion de deux systèmes socioculturels dissemblables. Ensuite, dans la dernière partie de la première section (« Certificats et diplômes », PEL 2002 : 15), l'apprenant est invité à indiquer les certifications linguistiques dont il dispose.

La deuxième division du PEL, la « Biographie langagière » (PEL 2002 : 19-34), comporte plusieurs sous-divisions, parmi lesquelles le « Récapitulatif de mon expérience d'apprentissage de langues secondes / étrangères », « Les expériences d'apprentissage de langues auxquelles j'accorde une grande importance et / ou qui m'ont beaucoup marqué(e) », « Périodes de séjour, d'études ou d'expérience professionnelle à l'étranger », « Langues patrimoniales ». Si les rubriques ci-dessus impliquent l'inventaire de certains moments et événements marquants pour l'expérience langagière, la rubrique « Comment j'ai participé aux aspects culturels associés à la / aux langue(s) seconde(s) / étrangère(s) que je connais » encourage l'élève à intégrer l'altérité par une approche comparative. Il s'agit de l'observation des productions artistiques et d'autres ressources socioculturelles relevant du quotidien, ayant comme visée la familiarisation de l'apprenant avec la spécificité de la culture cible. Dans la rubrique « Mon prochain objectif d'apprentissage de langue est le suivant », l'attention de l'élève est centrée sur l'organisation de son d'apprentissage. Les points auxquels celui-ci doit réfléchir sont les suivants :

« Objectif d'apprentissage / Combien de temps ai-je à consacrer à cet objectif chaque jour / semaine ? / Quand ai-je l'intention de commencer ? / Quand ai-je l'intention de finir ? / Comment ai-je l'intention de réaliser mon objectif ? / Quels

---

<sup>6</sup> Quant à la maîtrise des langues étrangères, l'auto-évaluation se déroule en tenant compte des six niveaux linguistiques et des compétences de communication du CECRL.

sont les documents d'apprentissage dont j'ai besoin ? / Comment saurai-je si j'ai ou non réalisé mon objectif ? / Faites le point sur vos progrès à la date cible ou à une date qui s'en rapproche. » (PEL 2002 : 29).

D'ailleurs, cette section de la « Biographie langagière » illustre le sens qu'Anne-Britt Fenner attribue au paradigme de l'autonomie de l'apprenant. De même pour la fraction « Apprendre à apprendre ». Celle-ci englobe des jugements de valeur à l'égard des critères d'apprentissage qu'Anne-Britt Fenner inclut dans les principes qui régissent le paradigme d'autonomie de l'apprenant. Par la suite, cette partie du PEL repense la subjectivité par le truchement de la motivation, élément intrinsèque à tout processus de formation. En ce sens, un des aspects envisagés par la division « Apprendre à apprendre » du PEL est déterminé par la capacité de l'apprenant à identifier des sources de motivation et d'optimisation de l'assimilation. De cette façon, les points « Puis-je analyser et débattre ce qui me motive à apprendre ? » et « Puis-je réfléchir de manière constructive aux diverses tâches d'apprentissage ? » (PEL 2002 : 31) sont conditionnés, d'une certaine manière, par la façon dans laquelle les contenus et les activités du manuel de langue sont élaborés. Dans cette situation, les centres d'intérêt des apprenants représentent les points de référence à prendre en considération. Et cela, à cause du fait que ce qui prime c'est la signification que les élèves assignent à toutes les séquences d'un manuel de langue seconde (Fenner 2002 : 81). Donc, en termes d'appréciation personnelle à l'égard des stratégies d'apprentissage, « Apprendre à apprendre » comporte les classes suivantes : « Attitude et motivation », « Activités générales d'apprentissage », « Activités d'apprentissage structurées », « Activités menées en collaboration / groupe ».

Enfin, la troisième division du PEL, le « Dossier », encourage le titulaire à grouper des certifications, des productions et des matériels didactiques qui révèlent son niveau de maîtrise<sup>7</sup>. Selon Günther Schneider et Peter Lanz, l'enjeu de cette section du PEL est garanti par son caractère d'objet visible et, ainsi, par sa particularité de synthétiser les aptitudes communicatives et interculturelles de l'apprenant (2001 : 41). Cette caractéristique situe le « Dossier » à la confluence de deux fonctions que le PEL détient. De par la place régulière qu'il occupe dans le trajet formatif, le « Dossier » témoigne de son utilité pédagogique : il sert à marquer, entre autres, la typologie des textes (oraux ou écrits) que l'élève sait produire ; ou bien, sa capacité d'agir et de réagir dans des situations de communication variées, avec un accent particulier mis sur le côté interculturel de l'apprentissage (Schneider, Lanz 2001 : 39-40). L'acceptation de procédé de présentation dont le « Dossier » jouit découle du fait qu'il peut rassembler des documents (ressources écrites ou média, authentiques ou créés par l'apprenant lui-même) renvoyant aux capacités comprises

---

<sup>7</sup> Cependant, par rapport aux PEL habituels, la variante que nous citons dans le présent article réunit les descripteurs des compétences de communication en Annexe (PEL 2002 : 39-68). D'habitude, ces descripteurs sont inclus dans la deuxième division, c'est-à-dire dans la « Biographie langagière », section « Auto-évaluation des compétences en langues ».

du point de vue pédagogique. En ce sens, le « Dossier » sert à nommer (fonction pédagogique) et à répertorier visuellement (fonction de présentation)<sup>8</sup> ce que son possesseur sait faire ou ce qu'il est en cours de réalisation dans la langue cible.

Marquées par l'introspection<sup>9</sup>, les rubriques du PEL réclament un raisonnement « [...] inévitablement subjectif puisqu'il repose sur la perspective intérieure de l'apprenant » (Little, Perclová 2001 : 54). Ainsi, l'articulation du PEL se fait autour de la délimitation des savoirs, savoir-faire, savoir-être et savoir-apprendre, du point de vue de leur réalisation pragmatique au niveau de l'apprenant. En même temps, la subjectivité qui s'autoanalyse ne fait que résumer les résultats de deux interactions antérieures, dont l'incidence sur l'entité en cours de formation est déterminante. Il s'agit, tout d'abord, du régime de réciprocité qui régit le binôme élève-professeur. Ensuite, c'est le rapport élève-manuel qui peut orienter, à son tour, l'acquisition d'une langue seconde vers un processus autonome. En ce sens, dans l'étude de cas qui clôt notre argumentation, nous allons focaliser notre attention sur la manière dans laquelle le manuel de langue met en valeur l'autonomisation de l'apprentissage.

### **3. Étude de cas : le manuel de langue – vecteur de l'autonomisation de l'apprentissage du FLE**

Dans l'étude de cas qui suit, nous allons prendre pour exemple un des préceptes autour desquels Anne-Britt Fenner construit sa théorie de l'autonomie de l'apprenant. En ce sens, nous allons l'appliquer à trois manuels de FLE roumains. L'axe institué par Anne-Britt Fenner que nous reprenons dans notre analyse est celui des supports didactiques et activités en classe. Le corpus de manuels que nous nous proposons d'approfondir comporte les ouvrages suivants : Ion Diaconu et Ion Vicol (1967), *Limba franceză. Manual pentru clasa a X-a liceu și anii II și III licee de specialitate (anul V de studiu)*, București : Editura Didactică și Pedagogică<sup>10</sup> ; Micaela Slăvescu et Angela Soare (2004), *Limba franceză pentru clasa a VII-a*, L1, București : Cavallioti<sup>11</sup> et Raisa Elena Vlad et Mariana Vișan (2019), *Franceză. Manual pentru clasa a V-a*, L1, București : Litera (version numérique)<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Dans *Portfolio européen des langues. Guide pour la planification, la mise en œuvre et l'évaluation de projets d'utilisation à l'échelle de l'établissement scolaire*, David Little distingue, lui-aussi, deux fonctions du PEL. La première est toujours la fonction pédagogique, tandis que la seconde est la fonction de compte rendu (2011 : 11). Toutefois, malgré cette dénomination distincte, la fonction de compte rendu désignée par David Little respecte les mêmes principes que ceux que nous avons énoncés ci-dessus.

<sup>9</sup> Nous prenons en compte la situation idéale où les apprenants possèdent la capacité de s'auto-évaluer.

<sup>10</sup> Dorénavant FLE 1967.

<sup>11</sup> Dorénavant FLE 2004.

<sup>12</sup> Dorénavant FLE 2019.

### 3.1. Supports didactiques et activités de classe

Le registre des supports didactiques et des activités de classe nous permet de cerner la subjectivité de l'apprenant du point de vue de sa position active de producteur de contenus et de ressources d'apprentissage. Cette perspective engendre un changement paradigmatique et invalide la posture traditionnelle de simple récepteur propre à l'élève. De même, celui-ci dispose du pouvoir de reconsidérer les outils d'assimilation et les tâches proposés par le manuel. Les exemples de comportement autonome relevant de la dimension des supports didactiques et des activités de classe se trouvent, entre autres, sous l'incidence de la liberté de réaliser des matériels didactiques personnels. Mais aussi sous l'emprise des activités et des tâches individualisées qui impliquent l'imprévu ou la présentation de l'opinion, des états d'âme, etc. (Fenner 2002 : 121-132).

### 3.2. Étude de cas<sup>13</sup>

En ce qui concerne cet aspect, le manuel FLE 1967 s'inscrit dans la démarche traditionnelle d'appropriation d'une langue seconde et limite excessivement le choix des apprenants aussi bien en termes de moyens qu'en termes de tâches. En outre, dans le cas du FLE 1967, la notion d'autonomie est privée de sa double signification : autant l'autonomie linguistique que celle de l'apprentissage sont mises en doute à cause de l'in vraisemblance des contenus. Conçu dans une période historique qui avait été assujettie à la censure, cet instrument d'acquisition porte le stigmate de la doctrine communiste. Au-delà des références propagandistes, le FLE 1967 est appréhendé en tant qu'agent de la transmission de connaissances linguistiques et culturelles. Inhérent à la conscience interculturelle que le CECRL et le PEL avancent, dans le cas du FLE 1967, le critère culturel se réalise surtout par contextualisation littéraire (supports littéraires authentiques) ou par des textes didactisés et fabriqués. En ce sens, l'accent est mis sur la familiarisation des élèves avec la dimension socioculturelle de la langue cible, dimension dénaturée à cause de la fonction idéologique du manuel.

En concordance avec ce fait, le FLE 1967 comprend deux chansons populaires françaises *Quand j'étais chez mon père* (36, accompagnée de l'indication « *Mouvement de valse* ») et *Ma Normandie* (95-96, y compris la partition) et les textes authentiques suivants : Jean de La Fontaine, *Le coche et la mouche* (71-72) ; Charles Péguy, *Jeanne d'Arc* (127-129) et Arthur Rimbaud, *Le dormeur du val* (155). Ce trio de supports authentiques est accompagné par une suite de ressources didactisées ayant comme point de départ des articles de presse et des extraits d'ouvrages littéraires tels :

---

<sup>13</sup> Le choix des manuels du corpus a été déterminé par les aspects suivants : suite à une courte enquête que nous avons menée en 2019 auprès des étudiants en formation initiale et les enseignants-débutants en formation continue, le manuel FLE 2004 a été désigné comme le support écrit le plus utilisé en milieu rural. En ce qui concerne le FLE 2019, il a été désigné comme le support d'apprentissage le plus utilisé en milieu technologisé. Nous avons choisi ensuite le FLE 1967 dû à l'écart temporel et méthodologique qui le différencie des deux autres ressources. Ce fait nous a permis d'entreprendre cette analyse diachronique.

Anatole France, *Le livre de mon ami* (6-7) ; Paul-Louis Courier, *Lettres* (22-23) ; Albert Malet, *L'Antiquité* (37-38) ; Camille Julien, *Vercingétorix* (37-38) ; Voltaire, *Zadig* (43-44) ; Alphonse Daudet, *Tartarin de Tarascon* (65-66) ; *Le Roman de Renart* (97-98) ; Jean Froissart, *Chroniques* (84) ; Alphonse de Lamartine, *Histoire des Girondins* (133-134) ; Guy de Maupassant, *Deux amis* (145-146 et 150-151) ; Gisèle Prévost, *Chroniques d'hier et d'aujourd'hui* (158-159 et 162-163) ; Pierre Gamarra, *Le maître d'école* (166).

En dernière instance, nous signalons les documents écrits fabriqués, portant notamment sur des faits historiques et socio-économiques roumains et sur des données régionales et historiques françaises. Cette tranche de textes est illustrée par les leçons suivantes : « Ma patrie » (3-4), « Histoire d'une raffinerie » (17-18), « L'Auvergne » (30-32), « Trois petits métiers de Paris » (53-54), « La Normandie » (89-91), « Les tracteurs roumains » (110-111), « Dans le quartier des cheminots » (116-117), « L'Alsace et la Lorraine » (121-123), « La révolte des canuts » (140-141) et « 1907 » (170-171).

En raison du paradigme théorique auquel il est rattaché, le manuel FLE 1967 englobe les quatre paramètres de l'enseignement informatif que Christian Puren indique à propos de l'instruction traditionnelle (Puren 1988 : 80-87). De cette manière, les niveaux culturel, grammatical, lexical et pratique déterminent la structure de chaque unité d'apprentissage. Par la suite, dans le cas du FLE 1967, chacune de ces sections débute avec un texte support, autour duquel est bâti le segment vocabulaire, contenant des expressions à retenir, des synonymes, antonymes, homonymes, paronymes et, d'habitude, une famille de mots, mais également des informations liées à l'orthophonie et à l'orthographe. Cette fraction lexicale est suivie par le niveau théorique, qui détaille en roumain les contenus grammaticaux abordés dans la leçon concernée. Le questionnaire, portant exclusivement sur le texte support, marque le début de la séquence de consolidation des acquis et vise la compétence de compréhension écrite détaillée. Excepté ces questions, cette partie de renforcement des connaissances comporte aussi un volet d'exercices. À quelques exceptions près, nous y retrouvons la typologie suivante : exercices de thème, à trous, d'identification, de construction de propositions ou de phrases, exercices de transformation, d'appariement et, parfois, le résumé d'après un plan.

Tels qu'ils sont exploités par le FLE 1967, les supports didactiques n'exaucent aucun principe de l'autonomisation de l'apprentissage. Par contre, la vision que ce manuel respecte, définit cet instrument d'apprentissage seulement en termes de moyen de renseignement. Cependant, la perspective autodirigée soutient que le manuel de langue est plutôt un auxiliaire que l'apprenant peut consulter à son gré :

« [...] il n'y a aucune contradiction entre le PEL et le manuel, bien que la fonction pédagogique du PEL ait manifestement des implications sur la manière d'utiliser le manuel. Si notre but est d'engager nos apprenants sur la voie de la réflexion et de l'autoévaluation et de leur permettre ainsi de devenir responsable de leur propre apprentissage, nous ne pouvons pas utiliser le manuel comme une simple série de scripts de cours. Si tel était le cas, nous imposerions alors les objectifs et la

procédure d'apprentissage implicite de son auteur à nos apprenants. En exploitant le PEL, nous nous engageons dans une procédure constante de débat et de négociation avec nos apprenants, procédure à laquelle le manuel doit toujours être subordonné. Nous devons par conséquent utiliser le manuel librement et de manière imaginative. Il pourra parfois être approprié de laisser à nos apprenants le choix de ce qu'ils souhaitent couvrir dans le manuel. » (Little, Perclová 2001 : 27)

En dépit de son encadrement paradigmatique, nous considérons que dans le FLE 1967, les marqueurs de l'autonomisation de l'apprentissage ne sont pas mis en évidence. Compte tenu du but informatif qu'il poursuit, il est hors de question que ce vecteur de la transmission ait en vue la configuration de l'apprentissage en autonomie. Quand même, par extrapolation, nous pouvons identifier un nombre restreint d'occurrences correspondant à des formes hétéroclites de l'autonomie de l'apprenant. À cet égard, nous remarquons le questionnaire (5) de la première leçon, « Ma patrie », dont la thématique soumet à l'attention de l'élève une problématique qui le concerne directement et qui le situe d'emblée au centre de l'apprentissage. Cependant, même si les questions portant sur l'ensemble du texte y trouvent leurs réponses, certaines d'entre elles encouragent l'autoanalyse et respectent les exigences de l'autonomisation. Cela se réalise de par le raisonnement qu'elles imposent face à l'intégration de l'apprenant dans un groupe social qui manifeste des attentes idéologiques et socio-économiques. L'enjeu du choix d'une certaine position implique l'épanouissement de l'individu et entraîne, par la suite, l'avancée de la communauté à laquelle il appartient. D'ailleurs, de par la présence de l'adjectif possessif dans l'intitulé, le texte fabriqué « Ma patrie » impose le déplacement du raisonnement vers son récepteur. Ainsi, nous considérons que les questions qui, suite à des modifications, pourraient orienter la réflexion dans le sens de la personnalisation et de l'autonomisation sont : « 17. Comment et dans quel but les intellectuels de notre patrie travaillent-ils aujourd'hui ? 18. Comment s'explique l'unité morale de tous les travailleurs de notre patrie socialiste ? [...] 22. Quel est le devoir des jeunes de notre patrie concernant leur travail actuel, en vue des tâches futures ? » (5).

Par ailleurs, si nous transposons le sujet et/ou l'objet dans le registre de l'appropriation du FLE, notamment dans le cas de la dernière question, ces interrogations seraient ciblées sur l'avantage de l'acquisition de cette langue seconde, sur son rôle dans la formation de l'apprenant et sur le rôle qu'il joue dans le développement du pays. Dans ce sens, nous avons repéré cette progression de la subjectivité aussi au niveau d'une série de questions à réponse ouverte qui accompagne la révision du FLE 2004. Par rapport à la suite exemplifiée plus haut, cet enchaînement porte de manière explicite sur l'apprentissage du FLE et ne requiert aucun artifice pour renvoyer au paradigme d'autonomie de l'apprenant. Il s'agit de la série suivante : « Qui t'a appris à parler ta langue maternelle ? ♦ Qu'est-ce que tu aimes surtout dans ta langue maternelle ? ♦ Est-ce que tu lis pour enrichir ton vocabulaire, pour ciseler ta manière de t'exprimer ? ♦ Est-ce que tu relis un livre qui t'a plu ? ♦ Aimes-tu le français ? ♦ Quel profit espères-tu retirer de l'apprentissage d'une langue étrangère ? » (FLE 2004 : 6, exercice 2). Cet exercice

exemplifie l'axe de l'autonomie de l'apprenant en termes d'objectifs et de motivation. Il circonscrit, de manière voilée, le processus de formation du point de vue des buts à atteindre. Aussi, cet exercice trouve-t-il un correspondant dans la séquence « Puis-je analyser et débattre ce qui me motive à apprendre ? » (section « Apprendre à apprendre » du volet « Biographie langagière », PEL 2002 : 31).

De surcroît, chacun des deux dossiers thématiques<sup>14</sup> que le FLE 2004 regroupe s'ouvre avec la présentation des objectifs pédagogiques en format visuel et à l'écrit (12-13 Dossier 1 et 58-59 Dossier 2). En conséquence, nous retrouvons le modèle suivant : « Tu survoleras la France à dos d'oiseau... Tu apprendras la légende du Mont Saint-Michel... [et au-dessous une photo avec le Mont Saint-Michel] Tu visiteras les ports de pêche normands... [et au-dessous une photo avec Honfleur] » (12, Dossier 1). Il s'agit, plutôt, de l'illustration des contenus socioculturels et de la (re)présentation de la langue cible par des éléments relevant de l'éveil de l'intérêt de l'élève pour l'initiation à une expérience interculturelle. Du côté de l'autonomisation de l'apprentissage, le fait que nous venons d'énoncer intègre le principe de sensibilisation à la culture qu'Anne-Britt Fenner établit comme nécessaire pour l'élaboration d'un support d'apprentissage qui fasse office de vecteur de la conscience interculturelle et de l'autonomie de l'apprenant. Dans le sillage de cette considération, le manuel sert à « [...] sensibiliser les utilisateurs à la présence de la diversité culturelle dans l'environnement immédiat, de les amener à en identifier certaines manifestations et à adopter une attitude positive envers celles-ci, et indirectement, envers leurs propres références culturelles » (Little, Goullier, Hughes 2011 : 21).

Quant aux ressources d'apprentissage, le FLE 2004 comporte aussi bien des textes authentiques<sup>15</sup> que des textes réalistes<sup>16</sup>, didactisés<sup>17</sup> et fabriqués<sup>18</sup>. Tout comme dans le cas du manuel FLE 1967, ces ressources conditionnent l'assimilation de la langue du point de vue de la position de consommateur assignée à l'apprenant

---

<sup>14</sup> À son tour, chaque dossier réunit quatre unités d'apprentissage.

<sup>15</sup> Parmi les textes authentiques nous indiquons des extraits appartenant à : Jean Guéhenno et Guy de Maupassant (6), Charles Trenet, Chateaubriand, Philippe de Commines, Charles de Gaulle et Joachim du Bellay (23), Jean Cocteau (35), Claude Roy (49), Charles d'Orléans (51), Paul Fort (54), Georges Jean (54), Jules Verne et Henri Robillot, d'après Ray Bradbury (56), Michel Tournier (82, 89).

<sup>16</sup> Les textes réalistes incluent des info-clips (17, 27, 37, 47, 63, 73, 83), des annonces (42, 52), des affiches (52), des billets d'excuse (78).

<sup>17</sup> La division des textes didactisés vise des extraits de Guy de Maupassant (18), Claude Roy (20, 53), Marcel Aymé (43, 64), Jean-Paul le Chanois (43), Jean Tardieu (69), Françoise Mallet-Joris (74), Louis Pergaud (79), Saint-Exupéry (97), Sempé-Gosciny (103) et des extraits de *Francoscopie* (98) et d'*Okapi* (102).

<sup>18</sup> La catégorie des supports fabriqués compte des textes dialogués (14-15, 24-25, 34-35, 44-45, 60-61, 70-71, 80-81, 90-91) et informatifs (32-33, 57). D'ailleurs, chaque unité d'apprentissage débute par un texte dialogué, autour duquel sont construits certains exercices et activités de classe compris dans l'unité concernée. Les autres types de textes représentent des supports secondaires, à partir desquels se déroulent un seul exercice ou une seule activité de classe.

et du point de vue de l'enjeu informatif du manuel (Fenner 2002 : 124). Ainsi, l'apprenant ne participe ni à la production des supports ni à l'élaboration des contenus de l'apprentissage. Pourtant, dans FLE 2004 nous avons identifié quelques activités de classe qui convergent vers l'instruction autodirigée. Nous les avons appréciées tout en tenant compte des paramètres suivants : contenu interculturel, travail individuel, travail en groupe.

La division contenu interculturel réunit deux activités de classe qui, d'une part, stimulent une approche comparatiste entre la culture nationale et la culture cible. D'autre part, elles mobilisent l'apprenant à la prise de parole et à l'expression de son opinion. En ce qui concerne ces deux exemples, la problématique de l'autonomie est envisagée autant du point de vue de la liberté du choix du contenu que du point de vue de la performance. Ainsi, la première activité que nous indiquons comporte des ressources visuelles et explicatives visant quelques personnalités et symboles de la France (le coq gaulois, la Marianne, Charles de Gaulle, Napoléon, Astérix, Jeanne d'Arc et Vercingétorix) et la consigne « Lequel de ces symboles de la France te semble le plus suggestif ? Pourquoi ? Quels sont les symboles de notre pays ? Peux-tu les illustrer ? » (FLE 2004 : 22). La seconde activité recueille des témoignages de Charles Trenet, Chateaubriand, Charles de Gaulle, Philippe de Commines et Joachim du Bellay à propos de la France. Quant à la consigne, elle est la suivante : « Lequel des témoignages ci-dessus préfères-tu ? Pourquoi ? Quelle image as-tu de la France ? Pour le savoir, écris en deux minutes 5 noms et 5 adjectifs que tu associes au nom de la France. Compare ta liste avec celle de tes copains. Est-ce que vous avez tous la même image ? Quelles sont les différences ? » (FLE 2004 : 23). La liberté d'opérer le tri des données et la possibilité de donner son avis représentent les points communs de ces deux démarches. Ce qui les différencie c'est la manière dans laquelle le jugement de valeur est exploité : dans le cas de la première démarche, ce jugement se superpose à la culture nationale. Dans le cas de la seconde démarche, il se superpose à d'autres jugements de valeur. Tout d'abord la subjectivité se confronte à elle-même et ensuite elle se trouve en interaction avec d'autres subjectivités. Alors, d'un côté, la finalité de la production se manifeste au niveau individuel, tandis que de l'autre, la finalité se concrétise en confrontation intersubjective.

Les travaux de groupe relevant de l'autonomisation de l'apprentissage correspondent à ce que les apprenants détiennent la capacité de résoudre des tâches d'apprentissage en groupe (Little 2011 : 41). D'ailleurs, dans son analyse, Anne-Britt Fenner considère que la position d'Henri Holec est incompatible avec le concept d'autonomie de l'apprenant du fait qu'il élude cette composante sociale de l'apprentissage (2002 : 87). Ce type de travail aide l'élève à confirmer ou à développer son habileté d'interagir et de coopérer. Il lui offre aussi la possibilité de s'affirmer en tant qu'individu singulier. Ainsi, les deux activités en groupe que nous citons situent l'autonomie sur le plan de la personnalisation, de par le savoir-faire de l'apprenant à exprimer son avis, à se faire comprendre et à se distinguer au sein du groupe dans lequel il agit. Dans ce cas, les indications de travail sont :

« Faites en équipe (la classe est divisée en deux équipes) un INFO-CLIP pour présenter la situation des logements de votre ville/village. Illustrez votre INFO-

CLIP par des cartes-vues. Comparez vos réalisations. Laquelle est la plus réussie, la plus complète ? » (FLE 2004 : 37).

Et ensuite :

« Constitue, en équipe, un dossier sur les ressources touristiques de ta ville/de ton village : paysages, histoire, architecture, activités de loisirs, logement, hébergement (prix à titre indicatif). Chaque équipe rédige une fiche pour chacun de ces domaines et la carte où l'on indique ces domaines. N'oubliez pas de chercher des illustrations. Le dossier le plus complet sera publié dans la revue de l'école. » (53)

Les ressources de travail que ces deux activités incorporent (des cartes-vues, la carte et des illustrations) touchent aussi au registre des ressources extérieures. Par juxtaposition, chacun de ces deux travaux peut être inclus soit dans le volet « Dossier » du PEL : dans cette situation, l'autonomisation de l'apprentissage s'articule aussi bien en termes de performance qu'en termes de documentation de cette performance. Soit dans la « Biographie langagière », section « Apprendre à apprendre », sous-division « Activités menées en collaboration / groupe » (PEL 2002 : 33).

Dans le cas des activités individuelles relevant du paradigme d'autonomisation de l'apprentissage, nous avons identifié des tâches focalisées sur la personnalisation de la production, des tâches stimulant la liberté du choix et des tâches mobilisant les savoirs de façon inductive. La délimitation des démarches d'individualisation des réponses a été possible grâce à certaines activités qui accordent aux élèves la possibilité de présenter leur avis par rapport à certaines situations de la vie courante. Cette contextualisation pragmatique ne se fait pas dans le sens de découverte des nouveaux acquis, mais dans le sens d'intériorisation et ensuite de verbalisation de l'expérience individuelle. Ainsi, nous nous retrouvons devant les consignes suivantes : « Fais une liste avec tes activités de loisir. Compare-la avec celle de ton copain/ta copine. Est-ce que vous avez les mêmes préférences ? » (63) ; « Qu'est-ce qui a changé ces derniers temps dans les habitudes des Français ? Que penses-tu de ces changements : sont-ils positifs ou négatifs ? Pourquoi ? » (63) ; « Est-ce que tu as déjà déménagé ? Comment cela s'est-il passé ? Imagine et raconte l'histoire amusante d'un déménagement. » (43) et :

« Un professeur demande à un élève qui aime bavarder pendant la classe ce qu'il ferait s'il était à sa place. Celui-ci répond qu'il tirerait l'oreille de ceux qui bavardent et leur dirait qu'ils sont à l'école pour apprendre. De plus, il mettrait au coin ceux qui diraient que l'école ne sert à rien. Donne ton opinion sur les affirmations de cet enfant. Compare-la avec celle de ton copain/ta copine. Est-ce que vous avez le même point de vue sur l'éducation ? » (77)

Sur le plan de la liberté du choix, les deux modèles auxquels nous allons faire référence sont bâtis autour de la possibilité pour l'apprenant de sélectionner soit les moyens de réalisation de la réponse soit les contenus de cette réponse. D'ailleurs, ces activités représentent le point de départ pour la construction d'un mécanisme

individuel de gestion des techniques d'apprentissage. Le palier ainsi concerné est celui de la prise de conscience de la variété des approches didactiques de renforcement. Dans les situations suivantes, opérer le choix d'une stratégie signifie que l'élève est capable de s'accommoder à des démarches formatives selon ses connaissances et compétences. Ainsi, nous citons trois consignes : « Tu es en classe de géographie. Fais une présentation du relief français. Utilise les informations du texte, celles de l'Info Clip et de la Ronde des Mots. Tu peux aussi réaliser un poster, si tu veux. Travaille avec ton copain/ta copine. » (17) ; « Quelle est ton image des Français ? Quels sont tes critères d'appréciation : le degré de civilité, le degré de culture ? La qualité des Français de communiquer avec les autres ? » (68) et « Écris sur une feuille de papier ce que tu apprécies le plus chez tes professeurs : le calme, la générosité, la patience, la compétence, l'intelligence, le charme. Compare-la avec celle de ton copain/ta copine. Est-ce que vous avez les mêmes critères d'appréciation ? » (72).

Finalement, nous mentionnons une seule situation où l'élève doit réfléchir au contenu, de façon à s'entraîner à l'apprentissage par la découverte. L'exemple que nous donnons vise l'assimilation de connaissances grammaticales : « Lis des yeux ces exemples. Quand on utilise deux pronoms compléments, dans quel ordre les place-t-on ? Quelle est la place des pronoms compléments à l'impératif ? » (93) Donc, en examinant la façon dans laquelle le FLE 2004 met en valeur l'autonomisation de l'apprentissage, nous pouvons affirmer que le processus de formation est l'objet d'une mutation paradigmatique engendrée par les nécessités éducatives des élèves. Pourvu qu'ils le fassent en connaissance de cause, c'est à eux de reconfigurer le processus d'instruction et de le reconceptualiser. Même si toutes les activités énoncées sont postposées au texte support et envisagent un apprentissage structuré en deux mouvements, les procédés de mise en œuvre de l'autonomie de l'apprenant varient selon les paramètres théoriques auxquels ils donnent cours. Ainsi, les projets didactiques sont déterminants pour le travail en équipe, tout comme la présentation ou le travail écrit sont exigés pour exprimer le point de vue.

Le dernier manuel analysé par le prisme de l'axe des supports didactique et des activités de classe est le FLE 2019. Le changement paradigmatique dont le FLE 2019 fait preuve se distingue comme le véritable déclencheur du comportement autonome : en format numérique, très attractif visuellement et très schématisé théoriquement, le FLE 2019 accorde une importance considérable aux activités de classe communicatives et aux objectifs de l'apprentissage. La manière dans laquelle ce support d'acquisition du FLE inclut les finalités de cette formation témoigne d'une correspondance étroite avec le PEL et le CECRL. Sur le plan de l'autonomisation, la reprise des visées communicatives et des compétences spécifiques sur la page d'ouverture de chaque unité d'apprentissage (FLE 2019 : 15, 31, 49, 67, 85 et 101) se trouve en rapport de contiguïté avec l'axe des objectifs et des niveaux et avec la fonction pédagogique du PEL. Cet aspect permet, en même temps, la focalisation de l'apprenant sur la division « Activités générales d'apprentissage » (PEL 2002 : 31), mais aussi sur « La liste de repérage pour la détermination d'objectifs et pour l'auto-évaluation » (PEL 2002 : 39-68).

Dans le sillage du FLE 2004, mais de façon plus poussée, le FLE 2019 exploite, lui-aussi, le projet didactique en termes d'autonomie de l'apprenant. Et cela d'autant plus que chaque section de « Projets de classe » (28, 44, 62, 80, 96 et 114) comprend un projet didactique en groupe, un projet didactique individuel et des suggestions de travail pour chacune de ces deux démarches. Quant à la diversité des approches thématiques, nous notons que ces séquences du FLE 2019 ont comme point de référence des gestes quotidiens relevant des centres d'intérêt des apprenants. Voyons, en ce sens, l'exemple de « Mon projet en groupe »<sup>19</sup> et de « Mon projet individuel »<sup>20</sup> de l'unité 3 :

« Nous créons un poster dédié aux Jeux Olympiques. Nous formons des équipes et nous distribuons les tâches. Nous faisons des recherches sur les sports représentés aux Jeux Olympiques et nous choisissons ceux que nous aimons le plus. Nous recherchons des noms de sportifs français et de notre pays qui ont des médailles olympiques. Nous ajoutons à notre poster des informations générales sur les Jeux Olympiques (fréquence, durée, origines etc.) Nous affichons le poster dans la classe. » (FLE 2019 : 62)

Ou bien le projet individuel :

« J'imagine un sport extrême et je le présente devant la classe. Je choisis un sport qui existe déjà et je le modifie pour le transformer en sport extrême. J'explique les règles, je présente l'équipement nécessaire et le type de terrain où on peut le pratiquer. J'imagine trois raisons pour faire ce sport. Je réalise une affiche de promotion de ce nouveau sport. Je présente ma production devant la classe. » (FLE 2019 : 62)

D'ailleurs, tous ces conseils qui accompagnent ces projets de classe offrent un modèle à suivre pour la planification de l'apprentissage propre à l'autonomie de l'apprenant. En outre, la segmentation du travail en étapes judicieusement délimitées suit la progression réclamée par le CECRL à l'égard de l'optimisation des tâches communicatives (107). Par rapport au FLE 2004, la portée de ces travaux de classe, fût-ils individuels ou en groupe, est de dynamiser le processus d'enseignement/apprentissage et d'encourager les élèves à s'impliquer activement dans leur formation. Leur engagement dans ce type de démarches vise la

---

<sup>19</sup> En ce qui concerne ces projets en groupe, les productions des apprenants sont censées aboutir aux résultats suivants : unité 1 – album de mode ; unité 2 – projet la salle de classe idéale, élaboré sur support carton et des photos de magazines ; unité 3 – poster dédié aux Jeux Olympiques ; unité 4 – un livre de recettes de la francophonie ; unité 5 – la maquette/une affiche de présentation de notre ville et unité 6 – un dépliant touristique de notre ville/pays préféré(é).

<sup>20</sup> Les projets individuels de la division « Projets de classe » se proposent d'arriver aux finalités suivantes : unité 1 – composer la tenue des rêves ; unité 2 – affiche avec les activités journalières ; unité 3 – une affiche de promotion d'un sport extrême ; unité 4 – le menu idéal pour le week-end ; unité 5 – le décalogue de la famille et unité 6 – message sur un forum pour trouver un cybercopain francophone.

consolidation d'un comportement créatif, d'organisation, de négociation et de coopération dans le sens que le PEL attribue au paramètre de l'accomplissement d'un engagement formatif (PEL 2002 : 29).

Étant donné la multitude de projets didactiques que le FLE 2019 regroupe, il semble que le manuel a adopté, entre autres, la stratégie de la pédagogie du projet : excepté les séries de six projets de groupe et individuels qui closent chaque unité d'apprentissage, une autre vingtaine de mini projets (individuels ou en groupe)<sup>21</sup> jalonnent le parcours formatif de l'apprenant. Ce que nous retenons en ce sens, c'est la présence de la notion de portfolio au niveau de la consigne de certains d'entre eux : « Et toi ? Comment se déroule une journée de ta vie ? Dresse le programme de ta journée et présente-le devant la classe. Mets la fiche dans ton portfolio. » (FLE 2019 : 35) ; « Dessine ta chambre et réalise une courte description. Formez des groupes de trois et comparez vos chambres. Vous préférez quelle chambre ? Pourquoi ? Présentez votre choix aux autres. Ajoute la fiche à ton portfolio. » (FLE 2019 : 39). Pourtant, la présentation du manuel ne fait pas de renvois ni au CECRL ni au PEL. Néanmoins, la fin du FLE 2019 est marquée par une section d'auto-évaluation assez complexe et détaillée (125) qui respecte les principes du PEL.

Dans le cas du FLE 2019, la problématique de l'autonomisation de l'apprentissage est contextualisée, d'une part, au niveau des projets didactiques individuels ou en groupe. Au-delà de leur caractère de personnalisation et de gestion du travail collectif, ces projets impliquent, en même temps, l'interaction des élèves avec d'autres ressources d'information. Donc, d'autre part, l'autonomisation implique aussi l'exploration de l'axe des ressources extérieures. Ainsi, si la finalisation des tâches en groupe suppose le recours à des ressources extérieures implicitement, le FLE 2019 comporte aussi trois activités qui exigent, de manière explicite, l'utilisation de l'Internet (FLE 2019 : 47, 83, 99).

La dernière activité que nous allons mentionner, a attiré notre attention du fait qu'elle est centrée sur le déroulement du processus d'enseignement. Du point de vue de l'autonomisation de l'apprentissage, il s'agit d'un aspect très peu exploité, mais dont l'enjeu est significatif dans la gestion de la classe. L'exercice en cause a comme but la prise de conscience des élèves par rapport à leur pouvoir de rythmer la formation. Suite à ces désidératas, les apprenants ont la tâche d'élaborer un décalogue pour la classe de FLE :

« Regarde la liste de règles ci-dessous.

*Fais attention en classe ! Tu dois respecter tes copains et tes professeurs ! Ne mange pas pendant le cours ! Porte toujours une chemise blanche ! Mange une pomme pour le goûter ! N'oublie pas ton devoir à la maison ! Tu ne dois pas sortir de la salle pendant le cours !*

a) Choisis de la liste les règles que tu dois respecter en classe de français.

---

<sup>21</sup> D'ailleurs, la désignation de mini projet est, dans certains cas, impropre. Certains mini projets ont le caractère d'un jeu de rôle, d'un questionnaire ou bien d'une présentation.

b) En groupe, complétez la liste des règles pour la classe de français pour arriver à 10 règles au total. Réalisez une affiche. Ajoutez des dessins / des images et présentez le décalogue de la classe de français devant vos camarades. » (FLE 2019 : 92)

En ce qui concerne les supports didactiques d'apprentissage, le FLE 2019 regroupe sept ressources écrites dialoguées fabriquées (9, 17, 33, 51, 69, 87, 103), dépourvues d'intitulé et complétées par une version audio. Elles ont pour finalité la contextualisation des contenus grammaticaux et lexicaux visés par l'unité. Les exercices qui les accompagnent sont divers : des QCM, des exercices d'appariement, à trous, d'identification, de transformation, des devinettes, des descriptions. Cependant, ce qui diffère par rapport aux autres manuels, c'est l'existence de la séquence « Avant l'écoute », antéposée au dialogue principal. Celle-ci introduit le contenu lexical de façon implicite et suppose l'observation d'une image et la résolution de deux exercices. Absent de FLE 2004 et de FLE 1967, ce segment est censé assurer une introduction au thème général de l'unité et facilite le passage au support écrit.

## **Conclusion**

L'autonomisation de l'apprentissage se décline en plusieurs registres, déterminés par six niveaux de réflexion que l'élève peut porter sur le processus de formation. Parmi ces niveaux, nous avons choisi d'illustrer celui qui concerne les supports et les activités de classe. En même temps, nous avons voulu mettre en évidence sa progression au cours des années. Ainsi, pour y parvenir, trois manuels roumains de FLE ont fait l'objet de notre analyse. Issus de méthodologies didactiques différentes, les manuels nous ont révélé des perspectives distinctes : si le document traditionnel (FLE 1967) envisage l'acquisition de la langue sous l'angle des savoirs et étudie les savoir-faire communicatifs et socioculturels, la ressource relevant de l'approche communicative (FLE 2004) met l'accent sur la capacité de l'apprenant d'agir dans des situations de communication variées et procède à une délimitation incertaine de l'autonomie. En comparaison, le manuel conçu d'après l'approche actionnelle (FLE 2019) érige l'élève au niveau d'élément central de l'appropriation et lui accorde une mobilité significative. Celle-ci est assurée, d'ailleurs, par la typologie des activités proposées, certaines d'entre elles étant vouées tout à fait au développement d'une réflexion indépendante.

Ainsi, nous avons survolé la problématique de l'autonomisation de l'apprentissage en partant d'une vision didactique centrée sur l'apprentissage des contenus (FLE 1967). Nous sommes passée, ensuite, à un protocole qui renverse ce paradigme traditionnel de par sa focalisation sur les objectifs de l'apprentissage. Nous sommes arrivée, ainsi, à déceler deux manières d'exploitation de l'autonomie différentes : une première, dont les intentions hésitantes esquissent cette coordonnée dans un nombre réduit d'activités de classe (FLE 2004). Et une seconde, plus audacieuse, qui en fait le point de référence de la formation (FLE 2019). Donc, au fur et à mesure que les décennies passent, les manuels changent de format et font l'objet d'une restructuration visuelle, matérielle et thématique. En conséquence, en disposant de la capacité

de soutenir une formation pragmatique et en ayant le pouvoir de contextualiser l'apprentissage selon les centres d'intérêt de l'apprenant, le manuel interactif revêt le rôle de déclencheur du comportement autonome.

## Corpus

- Diaconu, Ion / Ion Vicol (1967), *Limba franceză. Manual pentru clasa a X-a liceu și anii II și III licee de specialitate (anul V de studiu)*, București : Editura Didactică și Pedagogică.
- Slăvescu, Micaela / Angela Soare (2004), *Limba franceză pentru clasa a VII-a*, L1, București : Cavallioti.
- Vlad, Raisa Elena Vlad / Mariana Vișan (2019), *Franceză. Manual pentru clasa a V-a*, L1, București : Litera (version numérique).

## Bibliographie

- Castellotti, Véronique / Danièle Moore (2004), « Les *Portfolios* européens des langues : des outils plurilingues pour une culture éducative partagée », in *Repères* 29 : 167-183.
- Charitonidou, Antoniki / Ginna Ioannitou (2012), « L'autonomie des enseignants : quels éléments caractérisent l'enseignant autonome et comment ils influent sur la décision de la mise en œuvre d'une innovation pédagogique ? », in *Synergies France* 9 : 51-59.
- Chateau, Anne (2012), « Représentations d'apprenants dans un dispositif d'apprentissage auto-dirigé », in *Synergies France* 9 : 75-89.
- Conseil de L'Europe/Cercle S (2002), *Portfolio européen des langues*, Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe. Division des Politiques linguistiques, Conseil de l'Europe (2001), *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Paris : Didier.
- Fenner, Anne-Britt (2002), « L'autonomie de l'apprenant », in Anne-Britt Fenner / David Newby, *Réflexion sur la conception de supports dans les manuels en Europe : la mise en œuvre des principes d'authenticité, d'autonomie de l'apprenant et de sensibilisation à la culture*, Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe, 80-143.
- Little, David (2011), *Portfolio européen des langues. Guide pour la planification, la mise en œuvre et l'évaluation de projets d'utilisation à l'échelle de l'établissement scolaire*, Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.
- Little, David/Francis Goullier / Gareth Hughes (2011), *Le Portfolio Européen des Langues : rétrospective (1991-2011)*, Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.
- Little, David / Radka Perclová (2001), *Le portfolio européen des langues: guide à l'attention des enseignants et des formateurs d'enseignants*, Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

- Puren, Christian (1988), *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris : CLÉ International, coll. « Didactique des Langues Étrangères ».
- Robert, Jean-Pierre ([2002] 2008), *Dictionnaire pratique de Didactique du FLE*, Paris : Ophrys, coll. « L'Essentiel Français ».
- Schneider, Günther / Peter Lenz (2001), *Portfolio européen des langues. Guide à l'usage des concepteurs*, Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.



# LA THÉÂTRALISATION ÉNONCIATIVE DE LA PAROLE INTÉRIEURE CHEZ CAMILLERI, ENTRE DIALOGUE INTÉRIORISÉ OU EXTÉRIORISÉ DU LOCUTEUR/ÉCOUTEUR PLURILINGUE ET HUMORISTE

Alain Rabatel  
Université Claude Bernard Lyon 1  
ICAR, UMR CNRS 5191  
Alain.Rabatel@univ-Lyon1.fr

Silvia Masi  
Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere  
sil.masi1@stud.uniroma3.it

## Résumé

Cet article analyse une forme spécifique d’intersubjectivité, entre *soi* et *soi*, dans le cadre de la parole intérieure (PI) chez le romancier Camilleri. Il fait le point sur les tensions fondamentales qui traversent la PI [1.], puis met en relief un certain nombre de mises en scène énonciatives de la PI, d’abord sous des manifestations intériorisées et insérées dans des récits en 3<sup>e</sup> personne, avec discours indirects libres [2.], ou avec l’expression de pensées associées aux perceptions représentées [3.]. Il examine ensuite, toujours dans des récits hétéro-diégétiques, des manifestations de la PI plus extériorisées – selon leur intensité émotionnelle – telles des lettres auto-adressées [4.] ou des dialogues imaginaires entre *soi* et *soi* [5.]. Tous ces fragments de PI sont caractérisés par le plurilinguisme et l’humour et sont parfois surmarqués par la traduction. Ils spectacularisent la PI et mettent en relief sa dimension acoustique, phonologique, et, par voie de conséquence, l’importance des phénomènes d’écoute [6.].

## Abstract

**ENUNCIATIVE THEATRICALIZATION OF INNER SPEECH  
IN CAMILLERI, BETWEEN INTERNALIZED OR EXTERIORIZED  
DIALOGUE OF THE MULTILINGUAL HUMORIST SPEAKER/HEARER**

The present study aims to analyze a specific form of intersubjectivity, namely “within oneself”, in the domain of the inner speech (IS) in the literary production of the novelist Camilleri.

The work aims to assess the fundamental tensions present in the IS. In addition, it highlights a few IS enunciative performances, instantiated in two different ways: (i)

internalization in the form of indirect speech in third person-novels or (ii) expression of thoughts associated with the represented perceptions.

This work also examines more exteriorized manifestations of IS according to their emotional intensity, always in heterodiegetic narratives, such as self-addressed letters and imaginary dialogues within oneself. All these expressions of IS are characterized by multilingualism, humor and they are sometimes emphasized by translation. They spectacularise IS and highlight its acoustic and phonological dimension, and, consequently, the importance of listening phenomena.

**Mots-clés :** *Parole intérieure (PI) intériorisée ou extériorisée, PI et plurilinguisme, dimension acoustique des voix du Moi locuteur et du Moi écouteur, théâtralisation humoristique de la PI, traduction de la PI, surmarquage*

**Key words :** *Internalized or exteriorized dialogue, inner speech and multilingualism, acoustic dimension of speaker and hearer voices, humorous theatricalization of inner speech, translation of inner speech, double linguistic marking*

L'intersubjectivité renvoie bien évidemment aux relations entre le *soi* et les autres, par hétéro-dialogisme interlocutif ou interdiscursif. Mais cet immense continent des autres *que soi* ne saurait faire oublier l'importance de l'intersubjectivité intralocutive, quand le *soi* discute avec lui-même, autrement dit avec des autres *de soi* (Rabatel 2017 : 66-67) – cet auto-dialogisme, de nature cognitif, émotionnel, expressif, n'interdisant pas, au demeurant, que le *soi* discute aussi avec des autres *que soi*. Nous nous proposons donc de revenir sur la question du monologue intérieur (Rabatel 2001, 2013a), à partir de l'étude des romans policiers de Camilleri qui ont pour héros le commissaire Montalbano<sup>1</sup>. Assurément, ce corpus est inattendu, à le comparer aux œuvres plus classiques communément citées de Dujardin, Dostoïevski, Joyce, Woolf, Kafka, Schnitzler, Broch, Faulkner, etc. Plutôt que de présenter minutieusement une masse de travaux sur les manifestations de la parole intérieure (désormais PI)<sup>2</sup>, nous nous limiterons dans un premier temps à quelques

---

<sup>1</sup> Excepté pour les exemples (3) et (4), qui relèvent néanmoins d'une structure d'enquête, comme les romans policiers avec Montalbano, mettant en relief les dysfonctionnements systémiques dont la Sicile est victime, depuis longtemps.

<sup>2</sup> Sur les représentations associées aux expressions censées rendre compte du phénomène de la PI et de ses manifestations – « monologue intérieur », « soliloque », « prière », « langage intérieur », « voix intérieure », « parole intérieure », « endophasie » –, v. Bergounioux (2004 : 23-40). Ainsi, *monologue* renvoie à une intervention « mieux construite, théâtralisée », *soliloque* à une « divagation » (qui ne concerne que les autres) (*ibid.* : 31). Pour notre part, nous suivons Bergounioux : « Pour dire l'endophasie [le nom scientifique de la chose], *parole* semble le mot le plus approprié ; il établit le compromis entre la voix, qui donne la priorité aux composantes acoustiques sur ce que la langue articule et le *discours* par quoi l'accent est porté sur l'organisation langagière au détriment d'une performance singulière. Qu'un discours puisse être tenu par plusieurs, et avec des voix différentes, correspond à l'une des valeurs d'interprétation (la façon dont un acteur accorde un rôle aux ressources de son physique et de sa technique) dont l'équivalence

travaux saillants, pour mieux faire mesurer par contraste les spécificités de nos hypothèses de recherche [1.]. Nous analyserons ensuite un ensemble de mises en scènes énonciatives de la PI chez Camilleri, d'abord à travers des manifestations intériorisées et insérées dans des récits en 3<sup>e</sup> personne, autour de discours indirects libres (DIL) [2.], ou de pensées associées aux perceptions représentées dans des récits en 3<sup>e</sup> personne [3.]. Nous examinerons enfin, toujours dans des récits hétéro-diégétiques des manifestations de la PI plus extériorisées – selon leur intensité émotionnelle –, à travers des lettres auto-adressées [4.] ou des dialogues imaginaires dans lesquels le soi dialogue avec lui-même [5.]. Tous ces fragments de PI sont caractérisés par le plurilinguisme (dans le texte italien comme dans la traduction française) et l'humour et sont à l'occasion surmarqués par la traduction ; ils spectacularisent la PI et mettent en relief sa dimension linguistique acoustique, phonologique, et, par voie de conséquence, l'importance des phénomènes d'écoute (Bergounioux 2001a et b, 2004, Santone 2009)<sup>3</sup> : car dans la PI, quelqu'un parle, se parle, écoute, voire s'écoute et s'entend – ou croit s'entendre [6.]<sup>4</sup>.

### **1. Nouvelles hypothèses de recherche concernant les représentations littéraires de la parole intérieure**

Les travaux de Gilles Philippe (1996, 1997) représentent une base de réflexions intéressantes pour la compréhension de la PI et des tensions qui structurent ses représentations littéraires. En effet, le corpus des *Chemins de la liberté* de Sartre adosse les représentations littéraires de la PI à des considérations psychologiques, phénoménologiques, et, plus largement, philosophiques, relatives à la vie de l'esprit,

---

avec l'usage usuel – le spectre des paraphrases admissibles pour un énoncé – n'est pas fortuite » (*ibid.* : 32). Quant à cette parole elle est qualifiée par les adjectifs « intérieure », « privée », « mentale », « idéale », « psychique », « égocentrique », « imaginaire », « fictive » ou « endophasique ». La structure de la PI est moins imaginaire ou fictive que symbolique, et la voix y est échoïque, « à ceci près que l'écho ne revient pas du dehors puisque l'émission et la réception sont confondues en court-circuit » (*ibid.* : 39).

<sup>3</sup> Ce qui explique que nous ne ferons ici que mentionner l'ouvrage de Rosenthal 2019. Traiter de la PI en psychologue est légitime mais l'impasse totale sur les travaux linguistiques les plus autorisés sur le champ est incompréhensible.

<sup>4</sup> Ce vaste panorama nous a conduit à un texte qui déborde de beaucoup les standards habituels des articles de revue. Assurément, il y avait là matière à plusieurs publications, abordant la PI à travers les prismes du dialogue interne et externe, du plurilinguisme, de l'écoute, le tout en intégrant des dimensions textuelles, humoristiques et traductologiques – et il aurait été bien facile de co-signer trois articles au lieu d'un, à l'ère calamiteuse du *publish or perish*. D'autant plus que la spectacularisation de la PI fait particulièrement sens dans des extraits longs où elle se déploie sur fond de la trame événementielle, et qu'il est significatif de comparer la traduction française avec sa version originale... Mais nous avons pensé que l'*articulation de ces dimensions* était théoriquement importante pour la compréhension de PI en général et du projet camillerien en particulier. C'est pourquoi nous remercions chaleureusement la direction de la revue, qui a compris le sens de notre démarche et a bien voulu héberger ce long texte. Nos remerciements vont aussi aux deux relecteurs anonymes qui ont eu un surcroît de travail...

à la conscience, à la pensée, au langage, à la communication, voire à la vie sociale ou à l'esthétique (Philippe 1996 : 112). Cette intrication est relativement unique, si l'on excepte Dujardin, dont l'approche littéraire ou « philosophique » est plus limitée, voire suspecte d'être une reconstruction *ex post* (Rabatel 2001, Santone 2009). On pourrait en conclure que

i : seules les représentations de la PI éclairées par des considérations paratextuelles philosophiques et esthétiques concomitantes du même auteur se prêtent à l'analyse ;

ii : toute analyse des représentations de la PI, vu l'intrication des liens entre le corpus littéraire et son arrière-plan scientifique ou philosophique, est incommensurable.

La première conclusion est excessive : nombre d'auteurs (Dostoïevski, Tolstoï, Joyce, Broch) ont pu représenter la PI sans éprouver le besoin d'en expliciter l'arrière-plan philosophique. La deuxième conclusion est encore plus récusable : assurément, chaque œuvre est unique, chaque système formel correspond à une vision du monde et à une esthétique singulières ; mais ces spécificités n'empêchent pas la comparaison – d'autant que certaines d'entre elles se répètent – à la condition, toutefois, de ne pas en tirer des considérations générales absolues, oubliées des caractéristiques de chaque corpus.

En l'occurrence, le corpus sartrien est d'autant plus intéressant qu'il présente une grande variété des formes d'expression de la PI – dialogues, monologues, bavardages intimes, discours bardés de rhétorique, fulgurances verbales plus ou moins cacophoniques et asyntaxiales (Philippe 1996 : 130) –, rarement réunies dans une œuvre, illustrant les tensions entre « la double contrainte de l'obscurité de la vie psychique et de la lisibilité » de sa représentation (Rabatel 2001 : 78-81). Philippe réduit cette diversité à deux pôles – dont la dénomination est discutable, mais ce n'est pas le plus important (voir Rabatel 2011) –, d'un côté, un pôle cognitif, de l'autre, un pôle communicationnel<sup>5</sup>. Le premier cherche à conceptualiser le réel. Il correspond au « discours de l'accumulation phénoménologique » (Philippe 1996 : 141) ; il est caractérisé par la redondance, l'accumulation, les variations sur un thème, les séries d'images (notamment de métaphores) qui ont pour but de cerner la complexité du réel (*ibid.* : 138-139) ; c'est un pôle plus « substantif » que « prédicatif », la fonction de sélection y domine, structurant l'axe paradigmatique, avec des holophrases<sup>6</sup> fréquentes. Le deuxième pôle est orienté vers l'expression du sujet, de ses relations avec lui-même comme avec les autres, ce qui implique un langage plus contrôlé et compréhensible que le précédent. Il connaît aussi la variation, mais celle-ci n'est pas statique, orientée vers l'objet à circonscrire, elle sert plutôt à développer un raisonnement dynamique, une pensée qui progresse. La

---

<sup>5</sup> Cependant, la dimension cognitive n'est pas absente du pôle communicationnel. Réciproquement, l'expressivité se manifeste dans le pôle épistémique. Le point fondamental repose donc, outre sur l'existence d'un pôle centré objet et d'un second centré sujet (Philippe 1996 : 133-136), sur celle d'un continuum entre ces deux pôles.

<sup>6</sup> La notion est souvent illustrée par des phrases nominales. Sur la place et les différentes formes d'holophrases dans la PI, voir Bergounioux 2004 : 160-161.

dimension prédicative va de pair avec la prédominance de la dimension syntagmatique<sup>7</sup> et la syntaxe s'écarte peu des contraintes de la communication, puisque le locuteur est en attente d'une réponse de l'autre.

Cette attente, au fondement du dialogue, est en réalité au cœur de tout discours, puisque, comme Benveniste le soulignait, elle imprègne même les monologues :

« Le "monologue" procède bien de l'énonciation. Il doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le "monologue" est un dialogue intérieur intériorisé, formulé en "langage intérieur" entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte. La forme linguistique que prend cette intervention diffère selon les idiomes, mais c'est toujours une forme "personnelle". Tantôt le moi écouteur se substitue au moi locuteur et s'énonce donc comme "première personne". » (Benveniste 1974 : 85-86)

Benveniste traite ici du monologue, au plan énonciatif, par rapport à la dimension structurante du dialogue. Sa conceptualisation ne définit pas centralement la PI – ce n'est d'ailleurs pas son objet. Mais elle ne peut pas ne pas concerner la PI, quel que soit son truchement – monologue, soliloque, dialogue imaginaire entre soi et soi, ruminations plus ou moins obsessionnelles, etc. Philippe considère que la structure locuteur/allocutaire est exceptionnelle dans la PI. Ici, il faut préciser : assurément, la PI ne passe pas toujours par du dialogue extériorisé à l'intérieur d'un monologue. Cela arrive néanmoins, comme le prouvera notre corpus. Fondamentalement, cependant, la PI joue sur le paradoxe pragmatique d'un « discours sans situation de discours » (Philippe 1996 : 143-144), reposant sur l'idée que la pensée se verbalise pour avancer, le locuteur ayant besoin de se sentir parlant, s'écoutant, pour élaborer une pensée consciente d'elle comme de l'objet. La PI est bien pour l'essentiel un monologue, que ce dernier soit lui-même enchâssé dans un récit englobant ou qu'il soit un monologue intérieur (MI) formant un récit autonome, comme dans *Les Lauriers sont coupés* (Rabatel 2001 : 81-83).

Dans les deux cas, quelle est la place du dialogue, dans ces discours littéraires monologiques et monogérés ? Sous quelles formes se manifestent concrètement les dialogues intériorisés ou extériorisés ? Ces manifestations sont-elles limitées au pôle communicationnel ? Nous soutenons la thèse qu'il n'en est rien, car, dans le pôle cognitif, les efforts pour circonscrire la complexité d'un objet, qui souvent se dérobe, passent *a minima* par un dialogue intériorisé de *soi à soi* pour connaître et comprendre l'objet, comme dans *La Mort de Virgile*<sup>8</sup>. Cette dimension auto-dialogique présente donc une forme originale de dialogue intériorisé, avec une expressivité contenue, en mode mineur ; les enquêtes du commissaire Montalbano

---

<sup>7</sup> Ces distinctions sont relatives, ce qui n'amoindrit en rien leur pertinence. Le lecteur trouvera dans la fin de l'article de Philippe 1996 comme dans son ouvrage de 1997 de très nombreux exemples attestant de ces caractéristiques.

<sup>8</sup> Voir Darmaun 2020.

offrent un terrain de choix à ce type d'investigation et de colloque intérieur pour percer le mystère d'une situation donnée ou des comportements de tel ou tel suspect. De même, nous défendons la thèse que la PI ne se cantonne pas à ces formes dialogiques narrativisées et qu'elle peut s'actualiser dans des dialogues extériorisés entre *soi* et *soi*, selon la vivacité des émotions qui l'accompagnent. Par conséquent la formulation de Philippe relative au paradoxe d'un « discours sans situation de discours » n'a de sens que si on lève l'ambiguïté conceptuelle cachée derrière la répétition du même terme, *discours*, alors qu'il n'a pas le même contenu notionnel.

- i) Il n'y a pas de « situation de discours » (et donc pas de dialogue effectif), si la PI s'exprime dans un *discours monologal*, qui requiert par définition l'absence physique d'un interlocuteur – ou de faire comme s'il était absent –, comme si le locuteur s'abstrayait de la situation de communication, dans un soliloque.
- ii) Il y a un *discours dialogique*, au sens où le locuteur entre en dialogue avec une image de lui-même qui s'érige en interlocuteur, soit un dialogue entre A et une autre image de A, A'<sup>9</sup>, correspondant certes au même sujet parlant, mais étant la source d'un point de vue différent, dans un autre espace ou une autre temporalité ou encore activant des valeurs, des savoirs, distincts de ceux de A. Quant aux formes que peut prendre ce discours dialogique, elles sont variables, mais elles se réduisent fondamentalement à deux mises en scènes énonciatives :
  - iia) soit le « discours » reste dialogique, sans que le sujet de la PI « dialogue » *formellement* avec lui-même (d'où l'emploi de guillemets de distanciation) : *la PI correspond alors à un « dialogue » intériorisé, narrativisé ;*
  - iib) soit le discours dialogique devient dialogal, *la PI s'actualise pleinement, formellement, sous la forme d'un dialogue extériorisé entre soi et soi.* En ce cas,
    - iib') tantôt le *je (moi locuteur)* dialogue avec un *tu (moi écouteur)*, *dans un dialogue dissymétrique ;*
    - iib'') tantôt le *tu* prend la forme d'un *je* répondant à son allocutaire, *dans un dialogue symétrique.*

Partant de là, bien qu'il faille toujours se méfier de ses impressions, tant qu'elles ne sont pas quantifiées – pour autant qu'il soit toujours aisé de les quantifier compte tenu de la labilité, de l'hybridité des formes –, Philippe a raison de dire que

---

<sup>9</sup> Comme A et A' sont des sources de points de vue (PDV) – au sens où tous les choix de référencement indiquent le point de vue de l'énonciateur sur l'objet-de-discours, en sus de la dénotation de l'objet-de-discours, et ce, indépendamment de la formulation d'un jugement (Ducrot 1984, Rabatel 1997, 1998, 2008) –, nous les renommerons ci-dessous E1 et E1', pour mieux correspondre à la conceptualisation rabatélienne des instances énonciatives : v. note suivante.

les formes dialogales extériorisées sont relativement rares<sup>10</sup> dans la PI, en tout état de cause, beaucoup plus que le dialogue intériorisé, narrativisé. Mais *rare* ne signifie pas impossibles, ni sans intérêt. Il faut donc envisager aussi la possibilité de dialogues extériorisés entre *soi* et les autres (hétéro-dialogisme interlocutif), et, surtout, entre *soi* et *soi* (auto-dialogisme intralocutif), dialogues qui, selon le degré d'actualisation de la PI, objectivent plus ou moins la voix intérieure elle-même, dans ses diffractions. Telle est l'hypothèse de recherche fondamentale de ce travail.

La possibilité de dialogues extériorisés entre *soi* et *soi* complexifie les analyses de la PI (en *il* ou en *je*), qui se sont longtemps focalisées sur la place DIL dans le MI (voir infra [2.]) et qui, récemment, se sont ouvertes aux phénomènes de perceptions représentées (Rabatel 2001 : 86-93), rendant compte des efforts dialogiques empathiques du locuteur/énonciateur premier (L1/E1)<sup>11</sup> pour se mettre à la place de ce qu'un énonciateur second (e2) aurait pu percevoir ou inférer de ses perceptions (voir infra [3.]). Toutefois, dans le DIL comme dans les perceptions représentées, L1/E1 se met par empathie à la place d'un e2 non locuteur, qui ne parle pas, puisque les mots sont ceux de L1, tandis que le PDV est celui de e2<sup>12</sup>. Dans les deux cas, le dialogisme va de pair avec sa narrativisation, qui ne requiert pas de passer par un dialogue effectif entre *soi* et *soi*. On comprend que les analyses des représentations de la PI aient privilégié l'écrit, qui plus est, l'écrit littéraire, et donc que la question de l'oralité ait longtemps été considérée comme un non-sujet, ou, au mieux, comme une question secondaire. Cependant, comme on le verra dans les sections [4.] à [6.], à la lumière de travaux plus récents sur la PI, la dimension acoustique, phonologique du phénomène est capitale dans la trace des échos intérieurs d'une parole qui ressasse, s'écoute (Bergounioux 2004, Santone 2009) : et cela vaut aussi bien dans les représentations de la PI avec dialogue extériorisé que dans celles qui ne vont pas jusqu'à cette actualisation de la parole, car l'écoute ne s'y manifeste pas de la même façon.

Ces représentations seront analysées ci-après, des formes intériorisées aux plus extériorisées, des plus discrètes aux plus manifestes et aux plus expressives. Étant donné que ces formes reposent sur des marques ou indices qui font sens dans

---

<sup>10</sup> Elles sont rares, parce qu'il est acquis que l'externalisation du dialogue de *soi* avec *soi*, lorsque le *soi* est seul, relève de dysfonctionnements maladiques, sauf dans certaines situations appelant une forte réaction émotionnelle, telles la surprise ou l'indignation.

<sup>11</sup> Nous distinguons le locuteur, source d'un acte d'énonciation aboutissant à la profération/scripture des énoncés et l'énonciateur, source des PDV. Il y a souvent syncrétisme entre la profération d'un énoncé et l'expression de son propre PDV, pour les locuteurs/énonciateurs premiers, e. g. le narrateur d'un récit, ou pour les locuteurs/énonciateurs seconds (I2/e2) des discours rapportés/représentés. Il existe aussi des cas où L1 exprime le PDV d'un énonciateur second (e2) non locuteur : c'est le cas des PDV représentés ou embryonnaires analysés dans Rabatel 2008 (v. exemples (3) à (4)), outre celui du DIL (v. exemples (1) et (2)).

<sup>12</sup> Cette situation vaut également pour les DIL en *je*, car malgré la permanence des *je*, ces derniers ne renvoient pas à la même actualité ni aux mêmes expériences, en sorte qu'ils n'expriment pas le même PDV sur l'objet-de-discours, soit, comme dans la PI, un jeu énonciatif entre E1 et E1' (et non plus entre E1 et e2, dans les narrations en 3<sup>e</sup> personne).

un système linguistique source (l'italien) et sont transposables dans un système linguistique cible (le français), l'analyse privilégiera cette dimension interlinguistique de la PI tout en tenant compte des éventuelles différences traductologiques. L'analyse se focalisera sur le français, et signalera les éventuelles différences de marquage d'avec l'original. Le lecteur pourrait à bon droit s'interroger sur ce choix. En réalité, il s'appuie sur les considérations suivantes, qu'on espère faire partager au lecteur, chemin faisant :

- i : la traduction est dans l'ensemble très fidèle à l'original, et la convergence des marques ne fait que mettre en lumière l'importance des phénomènes communs de représentation de la PI d'une langue à l'autre ;
- ii : compte tenu de l'importance du plurilinguisme dans l'œuvre de Camilleri, de son rôle dans l'expression de la PI et des difficultés d'en trouver des équivalents en français, le traducteur est amené à un surmarquage qui est en soi fidèle à l'esprit de l'original, mais qui diffère dans son degré d'expressivité ;
- iii : partant de là, ce surmarquage en français est un fait discursif et esthétique en soi, qu'il est intéressant d'analyser parce qu'il objective et extériorise des phénomènes de dialogue de soi avec soi qui sont plus discrets (mais néanmoins présents) dans l'original italien, en raison d'un usage moins sociologiquement marqué du plurilinguisme. De fait, Camilleri définit le dialecte sicilien comme « *lingua degli affetti* » (« langage des affections »), « *fatto confidenziale, intimo, familiare* » (« fait confidentiel, intime, familial »), qui se prête de manière optimale à transmettre et à reproduire le flux des perceptions, des sentiments, des humeurs, des souvenirs qui sont au cœur de la PI de ses personnages. En ce sens, l'analyse des traductions françaises (outre qu'elle visait d'abord à répondre à un lectorat français) est un bon révélateur des innovations camilleriennes, et, surtout, de leur potentiel esthétique et cognitif, en termes de théâtralisation humoristique de la PI dans le contexte si particulier de romans policiers qui appartiennent aux genres de la production élargie (Reuter 1981), que Camilleri subvertit notamment par ses représentations de la PI.

## **2. DIL inséré dans la trame narrative d'un récit hétéro-diégétique**

Les exemples (1) et (2) illustrent les mouvements de pensée permettant au personnage de réfracter ses sensations et expériences, dans des fragments de DIL entre crochets doubles, qui sont le plus souvent à l'imparfait et se distinguent des premiers plans narratifs (avant ou après le DIL), au passé simple (soulignement). Si la PI rend souvent compte de la pensée inconsciente lors des rêves ((1), ou encore (7)), ici, on voit qu'elle prolonge les pensées nocturnes, puisqu'elle suit immédiatement le réveil et incite à une exploration plus consciente.

(1) «<sup>13</sup> Il s'aréveilla [se réveilla]<sup>14</sup> d'un coup et se leva à moitié, l'œil promptement ouvert passqu'il [parce qu'il] avait, c'est sûr, entendu que quelqu'un venait juste de finir de parler dans sa chambre à coucher<sup>15</sup>. Et comme il était seul à la maison, il s'inquiéta.

Puis il lui vint l'envie de rire, passqu'il s'arappela [parce qu'il se rappela] que Livia [sa compagne, qui vit à Gênes] était arrivée à Marinella la veille au soir, à l'improviste, pour lui faire 'ne [une] surprise – heureuse surprise, tout du moins au début, et qu'elle dormait maintenant comme un bébé à côté de lui.

Par la fenêtre passait un rai de lumière encore violacée du tout début de l'aube et alors il rabaissa les paupières, sans même regarder la montre, dans l'espoir de se faire encore quelques heures de sommeil.

Mais juste après, il s'aretrouva [se retrouva] l'œil nouvellement écarquillé par la faute d'une pinsée [pensée] qui lui était venue.

[[Si quelqu'un avait parlé dedans sa chambre, ça ne pouvait être que Livia. Laquelle, donc, l'avait fait dans son sommeil.

[...]

Et il était possible qu'en ce moment elle continue à s'aretrouver [se retrouver] dans une phase spéciale du sommeil où elle prononcerait encore quelque autre parole.

Alors ça, c'était une occasion à ne pas manquer.

Quelqu'un qui se met soudain à parler dans le sommeil ne peut dire que des choses vraies, des vérités qu'il garde en dedans de lui. Il n'avait pas souvenir qu'on puisse dire dans le sommeil des menteries, ou une chose pour une autre, passque [parce que], quand on dort, on est privé de défenses, désarmé et innocent comme un minot.

---

<sup>13</sup> Les guillemets français (chevrons « ») ouvrants et fermants des exemples indiquent le début et la fin de la citation, et non l'ouverture d'un discours rapporté-représenté.

<sup>14</sup> Les fragments entre crochets simples donnent la forme normée correspondant à une innovation traductologique de S. Quadrupani. Cette innovation relève fondamentalement d'une adaptation du sicilien à partir des réalités linguistiques françaises, en transposant le sicilien dans un franco-provençal lyonnais – surtout chez D. Vittoz – largement imaginaire, comme l'indique le traducteur dans un propos liminaire qui ouvre chacune de ses traductions. Le travail du traducteur se borne à une innovation lexicale largement transparente, pour un locuteur natif cultivé, sans toucher à la structure syntaxique de la langue.

<sup>15</sup> Le premier plan narratif, consacré à l'expression de l'enchaînement des actions du récit, est, dans les récits traditionnels, marqué par la présence de verbes au passé simple, qui en est le temps prototypique. Il se distingue des seconds plans qui représentent une sorte de décrochage dans le cours du récit et servent à des descriptions, des explications (dont les analepses) ou des commentaires. La distinction des plans distingue de grandes masses relativement homogènes, comme dans les deux exemples. Cependant, comme Combettes 1992 : 140-147 le fait remarquer, lorsque les plans sont relativement développés, il existe des seconds plans à l'intérieur du premier plan, et des éléments d'arrière-plan à l'intérieur des seconds plans. C'est le cas, respectivement pour le second plan commentatif « passqu'il avait, c'est sûr, entendu que quelqu'un venait juste de finir de parler dans sa chambre à coucher », qui est inclus dans un premier plan dominant, ou pour « Quelqu'un qui se met soudain à parler dans le sommeil ne peut dire que des choses vraies, des vérités qu'il garde en dedans de lui » qui est un commentaire d'arrière-plan par rapport au deuxième plan dominant.

[Il serait très important de ne pas perdre les paroles de Livia.]]

[...]

Distinctement, la voix nullement empâtée, elle dit, juste après une espèce de gloussement :

- Non, Carlo ; par-derrrière, non.

[[Pour un peu, Montalbano tombait de sa chaise. On t'en demandait pas tant, *santantò*, saint Antoine !

Montalbano se serait bien contenté de quelques paroles confuses, le minimum indispensable pour bâtir un jésuitique échafaudage d'accusations basées sur rien.

Mais Livia avait dit une phrase très claire, putain !

Comme si elle était parfaitement réveillée.

C'était 'ne phrase qui pouvait faire penser à tout, y compris au pire.

Pour commencer, elle ne lui avait jamais parlé d'un type appelé Carlo. Pourquoi ?

Et puis c'était quoi, ce truc qu'elle ne voulait pas que Carlo lui fasse par derrière ?

Et par conséquent : par-derrrière, non, mais par-devant, oui ?]]

Il commença à avoir des sueurs froides. ». (Andrea Camilleri, 2010, *Il sorriso di Angelica*, Palerme, Sellerio Editore, 2015, *Le Sourire d'Angelica*, trad. S. Quadrupani, Paris, Fleuve noir : 13-16)

- (1) « S'arrisbigliò subitaneo e si susì a mezzo con l'occhi prontamente aperti pirchè aviva di sicuro sintuto a qualichiduno che aviva appena appena finuto di parlari dintra alla sò càmmara di letto.

E dato che era sulo 'n casa, s'allarmò.

Po' gli vinni d'arridiri, pirchè s'arricordò che Livia era arrivata a Marinella la sira avanti, all'improvviso, per farigli 'na sorpresa, graditissima almeno al principio, e ora dormiva della bella allato di lui.

Dalla finestra passava un filo di luci ancora violaceo della primissima alba e allura riabbasciò le palpebri, senza manco taliare il ralugio, nella spranza di farisi ancora qualichi orata di sonno.

Ma subito appresso s'arritrovò novamenti con l'occhi sbarracati per un pinsero che gli era vinuto.

Se qualichiduno aviva parlato dintra alla sò càmmara, non potiva essiri stata che Livia.

La quali dunque l'aviva fatto nel sonno.

[...]

E capace che in quel momento continuava ad attrovarisi in una fasi spiciali del sonno nella quale avrebbi ancora ditto qualichi altra parola.

No, quella non era un'occasioni da perdiri.

Uno che si metti a parlari all'improvviso nel sonno non può diri che cose vere, le virità che tiene dintra di lui, non s'arricordava d'aviri ligguito che nel sogno si potivano diri farfantarie, o 'na cosa per l'altra, pirchè uno mentri che dormi è privo di difisi, disarmato e 'nnucenti come a un picciliddro.

Sarebbi stato 'mportanti assà non pirdirisi le paroli di Livia.

[...]

Disse distintamenti, senza aviri la voci 'mpastata e facenno prima 'na speci di risateddra: «No, Carlo, di dietro, no».

Per picca, Montalbano non cadì dalla seggia.

Troppa grazia, santantò!

A lui sarebbiro abbastate una o d'ù paroli confuse, il minimo 'ndispensabili per fargli flabbicare un castello d'accuse basate supra al nenti, alla gisuitica.  
 Ma Livia 'nveci aviva ditto un'intera frasi chiara chiara, minchia!  
 Come se era perfettamente vigliante.  
 E 'na frasi che potiva fari pinsari a tutto, macari al pejo.  
 'Ntando, non gli aviva mai fatto parola di un tali acchiamato Carlo. Pirchi?  
 Se non gliene aviva mai parlato, 'na regioni seria doveva essirici.  
 E po' che potiva essiri 'sta cosa che lei non voliva che Carlo le faciva di darrè?  
 E di conseguenza: di davanti sì e di darrè no?  
 Principiò a sudari frido. »

- (2) « [[Mais il était devenu complètement imbécile ?  
 Ou bien il s'agissait d'un des premiers signaux de débilite mentale provoquée par la vieillesse ?  
 Non, dans la chambre d'Angelica, il n'avait pas éprouvé un fort accès de jalousie ou de colère, comme il l'avait cru, mais un grand coup de gâtisme sénile.  
 Et la jeune femme avait dû se sentir profondément offensée et amère de son comportement.  
 Avec lui, elle avait toujours joué cartes sur table, et c'est ainsi qu'il la remerciait ?  
 Durant la nuit passée avec lui en voiture, tandis qu'ils s'embrassaient, s'étreignaient, se caressaient, pas une fois, elle ne lui avait dit « je t'aime » ou « je tiens à toi ».  
 Elle avait été honnête même en un tel moment.  
 Et lui, il l'avait traitée de cette manière.  
 Même M. Z., dans la lettre anonyme qu'il avait écrite à Ragonese [le journaliste fétiche d'un média 'indépendant' sous l'influence conjointe de la démocratie chrétienne et de la mafia] ...  
 Un moment.  
 Arrête-toi là, Montalba !  
 Quand Bonetti-Alderighi [le questeur] lui avait fait lire la lettre, il avait remarqué quelque chose de bizarre qui, sur le moment, l'avait interloqué, mais il était trop pris par le rôle qu'il devait jouer pour essayer d'acomprendre [de comprendre] de quoi il s'agissait.  
 Qu'est-ce qui était écrit sur cette feuille ?]]  
Soudain, ça lui revint en tête. » (Andrea Camilleri, 2010, *Il sorriso di Angelica*, Palerme, Sellerio Editore, 2015, *Le Sourire d'Angelica*, trad. S. Quadrupani, Paris, Fleuve noir : 143-144)

- (2) « Ma si era completamente rimbecillito?  
 Opuro si trattava di uno dei primi segnali di stolitaggini dovuti alle vicchiaglie?  
 No, dintra alla càmmara di lei non era stato pigliato da una gran botta di gilusia o di raggia, come aviva criduto, ma da 'na gran botta di rincoglionimento senili.  
 E Angelica doviva essirisi sintuta profonnamenti offisa e ammaraggiata dal sò comportamento.  
 Con lui aviva sempre jocato a carti scoperti e chisto era il ripago?  
 Nella nuttata passata in machina con lui, mentri che si vasavano, si stringivano, s'accarizzavano, mai una volta che lei gli avissi ditto ti amo opuro ti voglio beni.  
 Era stata onesta macari in quei momenti.  
 E lui l'aviva trattata come l'aviva trattata.  
 Perfino il signor Zeta, nello scriviri la littra anonima a Ragonese...

Un momento!

Fermati ccà, Montalbà!

Quando Bonetti-Alderighi gli aviva fatto leggiri la littra, lui aviva notato qualichi cosa di strammo che sul momento non gli era sonato, ma stava troppo pigliato dalla parti che doveva recitari per circari d'accapiri di che si trattava.

Che c'era scrivuto in quel foglio? »

Comme le rôle du DIL dans l'expression de la PI en narration hétéro-diégétique est bien connu, notamment depuis l'analyse du flux de conscience chez Woolf, nous n'insisterons pas. En revanche, il est intéressant de souligner que tant la traduction que l'original de (1) et de (2) comprennent une forte dimension émotive, dont on a déjà souligné le lien avec le dialecte, chez Camilleri. Comme cette dimension dialectale résiste à la traduction, elle est ici compensée par une narration empathique qui correspond à une transposition du dialecte ; le narrateur épouse au plus près les mouvements de pensée, sensations et émotions du personnage. En ce sens, la vivacité du ton et des auto-interpellations vise à restituer la véracité, la vivacité des pensées et réactions du personnage, à transcrire un rapport au monde dans lequel les affects et émotions ont une dimension capitale. En outre, en (2), si l'extériorisation du sentiment se réalise en français au moyen de citations de DD entre guillemets (« je t'aime » ou « je tiens à toi »), il n'en va pas de même en italien, le flux de pensées, incessant, se manifeste sans médiation dans la conscience individuelle du personnage.

### **3. PDV représenté perceptuel associé à des fragments plurilinguistiques italiqués au service de la pensée intérieure non extériorisée**

Soit l'exemple suivant (toujours dans une narration hétéro-diégétique), qui doit être mis en perspective avec une note du traducteur concernant un fragment antérieur analogue :

« Ici commence un passage en dialecte génois. Comme dans les autres passages du même type, l'apparition de la voix intérieure de Giovanni Bovara sera signalée par une phrase en dialecte suivie de sa traduction, et la fin du passage de même. Pour tenter de rendre la présence du génois, le traducteur a laissé aussi le « O » qui signifie « il » ou « le », et les mots de ce dialecte très proches du français (comme *papê* pour papier). » (Quadruppani, *apud* Camilleri, 1999, *La Mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 2000, *Le coup du cavalier*, trad. S. Quadruppani, Paris, Métailié : 26)

- (3) « Au premier coup d'œil, la maison plut à Giovanni. On y arrivait, après avoir quitté la provinciale, par une route de campagne, serrée entre deux murs coiffés de touffes de câpriers et de sorgho, de plants de figuiers de barbarie, d'agaves, qui finissait au bord d'un ravin au bas duquel s'étendait la mer turquoise. *A-a drîta, un pittin primma do derrùo*, à droite, un peu avant le ravin, il y avait une pile de branches d'arbre, un portail rustique qui donnait sur le sentier menant à la maison d'un tuf veiné du blanc de crépi. Portes et volets étaient peints en vert. La maison formait une croix renversée, trois pièces en bas et une au-dessus de celle du milieu, qui était vaste, une belle salle à manger, dans un coin il y avait deux poëles. Une table, quatre

chaises de paille, un *buffé* avec les *tondi*, *gòtti*, *forçinn-e* : assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre.

De la salle à manger, *ch'a piggiava a luxe da'n barconetto e da-a pòrta de cà*, qu'éclairaient un balcon et la porte de la maison, partait un escalier qui menait à l'étage, meublé d'un lit à deux places avec deux tables de chevet et la lampe, deux sièges de bois et une belle armoire avec son miroir. [...] Il pensait les examiner mieux dans la soirée, *lummëte e caneie no gh'ammancàvan de segùo*, les lampes et les bougies ne lui manquaient certes pas. » (Andrea Camilleri, 1999, *La Mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 2000, *Le coup du cavalier*, trad. S. Quadrupani, Paris, Métailié : 41-43)

- (3) « A prima vista, la casa fece simpatia a Giovanni. Ci si arrivava, lasciata la provinciale, da una strada di campagna, stretta tra due muri impennacchiati da macchie di capperi e di saggina, piante di ficodindia, agavi, che finiva sull'orlo di un dirupo sotto il quale si standeva la rena d'oro e s'allargava il mare turchino. A-a drita, un pittin prima do derrùo, gh'èa 'na cioenda de ramme d'ærboo, un cancello rustico ch'a dava in sce 'n sentê ch'o portava da-a cà di tufo, venata da-o gianco da càcinn-a. Pòrte e giöxie èan tente de verde. La casa a l'èa comme 'na Te rovesciata, trà stansie de de sotto e unna de d'ato a' quella into mèzo, ch'a l'èa grande, unna bella sala manxé: inte 'n canto gh'èa dòi fornelli. Gh' èa 'na tóa, quattro careghe impaggettae, un buffé con di tondi, gòtti, forçinn-e, tutto lustro, bello netto. Dalla camera da pranzo, ch'a piggiava a luxe da 'n barconetto e da-a porta de cà, partiva unna scà ch'a portava de d'ato, donde gh'èa un letto a doe ciasse con due comodini co-a lummëta, doe careghe de legno e un bello armadio co-o specchio. [...] Pensava di guardarle meglio verso seia, lummëte e candeie no gh'ammancàvan de segùo. »

Ce mode de représentation est proche du précédent. Il s'en distingue cependant par plusieurs caractéristiques :

- i : Souvent confondues avec le DIL, les perceptions représentées (au sens de Rabatel 1997, 1998 et 2008) correspondent à des perceptions qui, dans le deuxième plan narratif<sup>16</sup>, détaillent de façon analytique la perception prédiquée globalement dans le premier plan, souligné. Les détails perceptifs y ont une double dimension, l'une, objective, dénotant l'objet-de-discours, l'autre, subjective, faisant entendre les réactions (émotions, pensées) que l'objet provoque en lui. En l'occurrence, ces réactions ont une valeur subjective appréciative. C'est en ce sens qu'il faut comprendre, en dépit de l'absence d'appréciatifs explicites, que la route de campagne entourée de murs, les volets verts, etc., tous ces détails plaisent à Giovanni, dans la mesure où tous sont sous la portée de l'impression subjective générale prédiquée dans la phrase introductrice au premier plan. Cette hypothèse est également validée par le commentaire final évoquant un examen qui se poursuivrait jusqu'à la nuit, ce qui présuppose que l'ensemble de l'énumération procède de cette même attention dont le lecteur a eu d'emblée le résultat. Bref, tout cela plait au sujet grammatical (des perceptions), qui est donc, de surcroît, un sujet modal second,

---

<sup>16</sup> L'ensemble du texte moins la première phrase.

même s'il n'est pas locuteur<sup>17</sup> (Bally 1965, Ducrot 1989). Les perceptions représentées expriment ainsi la base sensorielle et sensible de sa PI, sans être pour autant des DIL (Rabatel 2001 : 86-93). La preuve en est que si l'on procédait à l'inclusion d'incises, les énoncés seraient bizarres, comme on le vérifie avec cette simple manipulation :

- \* (3a) On y arrivait, *se dit-il*, après avoir quitté la provinciale, par une route de campagne, serrée entre deux murs coiffés de touffes de câpriers et de sorgho, de plants de figuiers de barbarie, d'agaves, qui finissait au bord d'un ravin au bas duquel s'étendait, *se dit-il*, la mer turquoise.
- \* (3b) On y arrivait, après avoir quitté la provinciale, par une route de campagne, serrée entre deux murs coiffés de touffes de câpriers et de sorgho, de plants de figuiers de barbarie, d'agaves, qui finissait au bord d'un ravin au bas duquel s'étendait, *pensa(i)t-il*, la mer turquoise.
- ? (3c) On y arrivait, après avoir quitté la provinciale, par une route de campagne, serrée entre deux murs coiffés de touffes de câpriers et de sorgho, de plants de figuiers de barbarie, d'agaves, qui, *admira-t-il* finissait au bord d'un ravin au bas duquel s'étendait la mer turquoise.

Seul (3c) est acceptable, à la limite, parce que « *admira-t-il* » est interprétable autant comme un verbe de perception que comme un verbe de pensée. Le point d'interrogation sur l'incise signale cependant le jugement stylistique souvent négatif associé à ce genre d'incise<sup>18</sup>.

- ii : Les DIL, plus rares, n'expriment pas ici une parole antérieure rapportée, mais plutôt une pensée, et, plus spécifiquement, des inférences découlant de la perception. C'est le cas par exemple de : « assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre ». Ce fragment est ambigu, en l'absence de *verbum dicendi* ou *sentienti* qui indiquerait clairement le DIL :

- (3d) assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre, *pensa(i)-t-il/se di(sai)t-il*.

En l'absence de ces incises, on peut donc interpréter le fragment originel comme un PDV, une perception représentée avec inférences qui découlent de la perception. En revanche, le mouvement de pensée est explicitement mentionné en fin de l'exemple (« il pensait les examiner »). En résumé, en (3), Camilleri met en

---

<sup>17</sup> Ce qui revient à dire que les modalités rapportées à ce sujet modal second ne sont pas nécessairement partagées par le sujet modal premier, L1/E1, le narrateur.

<sup>18</sup> D'où la fréquence des parodies de ce procédé qu'on retrouve par exemple chez Frédéric Dard dans sa série des San-Antonio.

relief l'imbrication des perceptions<sup>19</sup> et de quelques plus rares pensées, qui se matérialise ici sous la forme d'un MI. Ce dernier n'est pas un monologue « rétrospectif », ou « remémoratif » (Cohn 1981), mais plutôt l'expression d'un compte rendu de perception filtré par la conscience de l'énonciateur second-personnage. Il existe une proximité fonctionnelle entre les perceptions, des pensées intériorisées et des paroles extériorisées, qui visent toutes, selon des modalités différentes, l'expression cognitive *et* expressive de la PI. Ainsi, l'extrait originel de (3d), débarrassé de l'adjonction de ses incises, pourrait être suivi par diverses formes de discours rapportés/représentés :

- (3e) assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre ; *ce serait un plaisir de les utiliser.* (DIL)
- (3f) assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre ; *Giovanni se dit que ce serait un plaisir de les utiliser.* (DI)
- (3g) assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre, *je me ferai un plaisir de les utiliser.* (DDL)
- (3h) assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre : « *je me ferai un plaisir de les utiliser* », *se dit-il.* (DD)

Si ces formes ont un « air de famille », c'est parce qu'elles rendent compte du continuum entre perceptions, émotions, pensée, paroles et actions, selon un continuum bipolaire pré-réflexivité  $\leftarrow \rightarrow$  réflexivité (Rabatel 2008 : 417-420, 440-449, 464-469), qui témoigne du passage<sup>20</sup> du sensoriel (des perceptions, donc) au sensible (aux affects, émotions, sentiments) et à l'intelligible (pensable, dicible, opinable) et au praxique. Ce passage renvoie à des boucles auto-réflexives de plus en plus complexes, car toute perception engendre des inférences et des pensées d'abord réflexes, qui peuvent ensuite être plus réfléchies, plus élaborées et déconnectées de la sensation (Ferry 1991). Et de même pour des actions, d'abord réflexes, avant d'être plus concertées et de prendre une forme éventuellement projective. C'est ainsi que les mêmes exemples ci-dessus pourraient être suivis par des actions intentionnelles du sujet percevant :

---

<sup>19</sup> Objectives, relativement à la dénotation de l'objet-de-discours, et subjectives-appréciatives, relativement au regard modal inférable des choix de référenciation de l'objet par l'énonciateur.

<sup>20</sup> Ce passage a vraisemblablement une réalité ontologique, anthropologique, du point de vue de l'évolution phylogénétique de l'espèce humaine comme du point de vue ontogénétique de l'évolution des individus, telle que les travaux des anthropologues, des philosophes ou encore des neuropsychologues permettent de le reconstruire (Leroi-Gourhan 1964, 1965, Merleau-Ponty 1964, Tort 2016, Ferry 1991, Dennett 1990, 1993, Damasio 1994, 1999, etc.). Il a aussi un équivalent dans le domaine sémiotique (Groupe  $\mu$  2015) et linguistique (Rabatel 2008 : 419-420).

- (3i) assiettes, verres, fourchettes, tout cela brillait, bien propre, je me ferai un plaisir de les utiliser. *Et sans attendre davantage, Giovanni coupa court à son examen pour se faire à manger.*

Cette façon d'exprimer la PI dans des phrases sans paroles, avec des perceptions et des pensées que l'on peut inférer des perceptions, est donc nettement moins repérable que l'expression de la PI à travers des DIL davantage marqués que les PDV représentés perceptifs, comme le montrent les manipulations ci-dessus. Aussi le lecteur pourrait à bon droit faire remarquer que ces PDV perceptifs exprimant la PI devraient précéder les DIL dans cette même fonction.

- iii : En réalité, ces PDV sont bien à leur place, dans cette partie, pour une autre raison : ils s'accompagnent d'un usage exhibé d'expressions plurilingues, qui jouent, en l'occurrence, un rôle notable dans l'expression de la PI, dans un discours monologal dialogique. Ces expressions, présentes dans le texte italien, sont davantage mises en relief par le choix du traducteur de mettre en italique le terme dialectal, conservé sous sa forme originale, et de le faire précéder ou suivre par une reformulation explicative. De Mauro et Camilleri 2017 : 21 évoquent la difficulté de traduire en français le sicilien de Camilleri. En effet, le français a été tellement marqué par la normalisation et la « centralité académique » qu'il est très difficile d'y faire entendre le plurilinguisme dialectal régional ou ses variations intradialectales, à l'instar du sicilien de Girgenti ou de Vigata. Ils remarquent que le choix des traducteurs français<sup>21</sup> – les conduit à opter pour des « traductions artificielles », avec un lexique « parfois réinventé », une syntaxe déstructurée, alors que le sicilien a une syntaxe régulière et qu'il « n'y a pas de barrière étanche entre sicilien et italien ». Bref, « la représentation du 'patois', la conscience de ce qu'il représente socialement et la connaissance linguistique de ce qu'il dit sont totalement distinctes entre les sociétés italiennes et françaises » (*ibid.* : 22). Soit. Excepté le fait que les traductions de Quadruppani ne sont jamais asyntaxiques.

Cependant, la façon de rendre compte du plurilinguisme ne se réduit pas à la « dévalorisation de l'oral, de la langue spontanée » associée aux dialectes, en français. Ces dimensions, incontestables, sont illustrées par les choix des traducteurs pour rendre compte du parler de Catarella, le policier un peu simple d'esprit qui « arépond au téléphone ». Mais outre que la traduction a une dimension ludique qui déborde la grille de lecture sociologique rabaissante, outre encore que ces inventions traductologiques concernent aussi Montalbano, le héros positif, il convient également de prendre la mesure de l'usage cognitif et expressif (affectif, mais pas seulement), à base acoustique – fût-elle imaginaire<sup>22</sup> –, de la variation plurilingue. C'est tout l'intérêt de l'emploi des traductions dialectales qui jouent un rôle important dans l'expression de la PI, lors du dialogue intériorisé entre E1 et E1'.

De ce fait, la dimension plurilingue participe de l'expression d'une étrangeté pourtant proche. Ici, le contexte romanesque a toute son importance. Le protagoniste,

---

<sup>21</sup> Camilleri est traduit en français par des traducteurs réputés, qui sont de bons linguistes ou écrivains, tels Dominique Vittoz ou Serge Quadruppani

<sup>22</sup> V. également ce que dit Camilleri de son travail (De Mauro et Camilleri 2017 : 112-113ss).

né à Vigata, a toujours vécu à Gênes. Il retourne dans son pays natal comme inspecteur des moulins, après la mort mystérieuse de ses deux prédécesseurs, enquête sur un meurtre dont il a été témoin mais il se heurte à la mafia : il est arrêté. Ce renversement des rôles oblige le protagoniste à faire un geste inattendu qui surprend l'adversaire et finit par lui sauver la vie. Bovara comprend qu'il pense en génois, et se rend compte que cela l'empêche de garder la bonne perspective sur le monde qui se déploie sous ses yeux. Il se met à penser en sicilien, revenant à la mentalité de ses ancêtres pour mieux comprendre les mentalités de l'adversaire : génois, sicilien, italien s'entremêlent d'abord confusément puis avec toujours plus de clarté, de bonheur aussi – celui d'émotions retrouvées, celui de se donner les clés pour comprendre l'adversaire.

Comme si la valeur signifiante de ces mots plurilingues était chargée d'une subjectivité passionnée, renvoyant au bonheur des origines, en lien avec les bases pulsionnelles de la double phonation (Fónagy 1983), théorie dont on trouve des jalons chez Egger 1881 autour de l'hypothèse de l'« imagination auditive » (Santone 2009<sup>23</sup>). Ainsi le dialogue des dialectes participe-t-il de l'expression d'un dialogue entre le soi de l'homme qui a vécu dans le Nord de l'Italie et qui redécouvre ses racines (dialecte et paysage, c'est tout un), qui est à l'écoute de cette voix sicilienne qu'utilisaient parfois ses parents, si profondément enfouie en lui, et pourtant si profondément présente, que les choses lui semblent déjà connues, familières, alors qu'il les voit pour la première fois. Cette dimension plurilingue, polylectale touche fondamentalement à la PI<sup>24</sup> : elle souligne l'importance de l'intériorisation des voix

---

<sup>23</sup> Le lecteur se reportera avec grand profit à Santone 2009 : 31-36 notamment pour une mise au point sur les relations entre la naissance du monologue intérieur et l'émergence de la phonétique expérimentale. Parallèlement à cette approche scientifique des sons, Santone souligne l'existence d'une approche différente, plus préoccupée par l'existence d'une *voix autre*, moins mesurable, mais néanmoins présente, qu'il s'agisse des phénomènes de glossolalie, de traits pathologiques (Jakobson et Waugh 1980) ou de jeux de langage plus ou moins jubilatoires (anagrammes comprises), qui ouvrent vers d'autres horizons théoriques, notamment ceux qui ont trait aux relations entre PI et inconscient. Sur ce point, Aquien (2020 : 20) rappelle que Lacan inverse la représentation saussurienne signifié/signifiant (Lacan 1966 : 253), en plaçant le signifiant au-dessus du signifié, en insistant sur l'importance des associations effectuées à partir des appariements de signifiants et sur leur capacité à rendre l'absence présente, tout comme la présence absente (*ibid.* : 274). Cette présence/absence liée aux signifiants est fondamentale dans la PI.

<sup>24</sup> V. Egger :

« Dans la parole intérieure, il suffit que nous soyons compris de nous-mêmes ; nous pouvons donc parler très bas, très vite, peu distinctement, remplacer les tournures et expressions usuelles par d'autres plus simples ou plus expressives à notre goût, modifier la syntaxe, *enrichir le vocabulaire par des néologismes ou des emprunts aux langues étrangères ; nous pouvons nous exprimer à nous-mêmes la nuance toute personnelle de nos sentiments par des termes dont nous créons le sens à notre usage, nous représenter des fragments considérables de notre passé, ou des vues d'ensemble de notre avenir, par des expressions brèves qui reçoivent d'une convention tacite avec nous-mêmes cette force et cette ampleur de signification.* » (Egger 1881 : 71)

des autres et, tout autant, de la posture fondamentale de l'écoute et du rôle de l'écouteur, y compris jusque dans l'activité de parole. Et elle dépasse les émotions, puisqu'elle donne au héros les moyens de prendre l'ascendant sur ses adversaires.

Cette dialectique de la découverte-reconnaissance est aussi fortement exprimée en (4). Ce n'est toujours pas un véritable MI remémoratif (à la différence de bien d'autres exemples du corpus), car le héros n'a jamais vu ce paysage.

(4) « *Commò l'è staeto da-o porto, comme il arrivait au port, il se laissa conduire par ses souvenirs. Il connaissait la localité sans l'avoir jamais vue ; son père et sa mère, à Gênes lui en avaient longuement parlé. [...]*

*Quarche baransella, nisciun bragosso co-e veie pinn-e de coî : quelques barquettes, pas un caïque aux voiles colorées. Dòì pescoei davan recatto a-e rae, un di dòì o stava co-a schenn-a arrembâ à unna doggi : deux pêcheurs réparaient un filet, un des deux s'appuyait à une corde enroulée... un mainâ o l'assucava unna çimma : un marin tirait sur un bout. » (Andrea Camilleri, 1999, *La Mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 2000, *Le coup du cavalier*, trad. S. Quadruppani, Paris, Métailié : 46)*

(4) « *Comm'o l'è stæto da-o pòrto, o s'è lasciòu tiâ da-a memòia. Conosceva il paese senza averlo mai visto; sò poæ e sò moæ, à Zena, ghe ne parlàvan de longo. [...]*

*Quarche baransella, nisciun bragosso co-e veie pinn-e de coî. Dòì pescoei davan recatto a-e ræ, un di dòì o stava co-a schenn-a arrembâ à unna doggia, un mainâ o l'assucava unna çimma. »*

Cependant, ce paysage inconnu, il lui semble le connaître déjà. La remémoration est de l'ordre de l'imaginaire, procède d'une disposition d'esprit (et du corps) à être à l'écoute. La disposition actantielle, passive, est propice à la remontée des impressions du passé : « il se laissa conduire par ses souvenirs ». Ces souvenirs sont inséparables des mots du dialecte que les parents utilisaient pour évoquer un monde absent/présent dans leurs souvenirs, dont ils entretenaient la trace (« son père et sa mère, à Gênes, lui en avaient longuement parlé »). Comme si une voix *off* déroulait les perceptions *am fantasma* avant que les yeux de Giovanni ne confirment la vérité des souvenirs. Ainsi la PI sert-elle à rendre sensible et, surtout, étrangement familière, une découverte qui est en fait une redécouverte, une reconnaissance, voire une renaissance, comme si ces lieux étaient ceux de la vraie vie qui existait en lui à son insu – car les lieux évoqués sont pour lui des lieux heureux, par contraste avec la brutalité des mœurs mafieuses –, et aussi de mieux comprendre les mentalités siciliennes, ce qui renvoie à un autre bonheur, d'ordre cognitif et praxique.

---

Nous soulignons par des italiques les fragments qui correspondent bien à l'inclusion de traits plurilingues dans la PI du héros. Comme toujours, toutes les caractéristiques de la PI ne se retrouvent pas toutes dans les représentations littéraires qui en sont données. Comme on le verra en conclusion, le « minimum syntaxial » dont parlait Dujardin 1885 : ne se retrouve pas ici, pas plus que les obscurités d'un discours glossolalique (Flournoy 1900), compte tenu des contraintes de lisibilité liées au genre.

Dans la version italienne, Camilleri choisit de défier explicitement le lecteur en recourant à un dialecte difficile et peu connu : en jouant sur l'effet de surprise, il lui demande un effort d'interprétation lourd et imprévisible. Au contraire, Quadruppani adopte une stratégie inverse. Il choisit de rendre accessible le texte, proposant la version traduite des phrases en dialecte génois qu'il reprend de l'original. Celles-ci sont correctement marquées dans le texte français en italiques car elles représentent le surgissement de la voix intérieure de Giovanni Bovara. Sur le plan formel, la PI s'exprime donc en français par l'emploi de formes de paroles et pensées représentées proches, DIL<sup>25</sup>, perceptions représentées dans des seconds plans à l'imparfait qui les rendent très proches des DIL – à cela près qu'il n'y a pas d'incise de verbe de parole ou de pensée, mais des verbes de perception ou de mouvement qui laissent inférer une perception (la découverte de la maison, en (3), l'arrivée au port, en (4), ces perceptions donnant elles-mêmes naissance à des pensées explicites ou inférées. Mais surtout, parallèlement aux formes plus ou moins canoniques de discours représentés, la PI se manifeste à travers l'emploi d'un polylinguisme original, qui a une fonction doublement dialogique. Ce plurilinguisme est *hétéro-dialogique* en ce qu'il renvoie aux mots des autres (notamment des parents... ou des ennemis maffieux) et *auto-dialogique* en ce qu'il est l'écho *voire la condition de possibilité d'un dialogue entre plusieurs sources de son identité, au plan linguistique et culturel*. Autrement dit, si le discours est dialogique par définition, la PI l'est tout autant, dans la mesure où elle ajoute la dimension auto-dialogique à l'hétéro-dialogisme foncier du langage. Cependant, cet auto-dialogisme, qui résulte de la confrontation entre le monde objectal et le *soi*, des efforts pour le décrypter par ajustements successifs – du dialogue intérieur entre des points de vue différents pour circonscrire l'objet (Latour 2006 : 210-213) – ne se limite pas à sa dimension cognitive. Il est expressif, et, à ce titre, communicationnel *et* pratique aussi, car le dialogue en *soi* est une des conditions de l'approfondissement de ses connaissances du monde et du *soi* pour lui-même comme pour les décisions qu'il doit prendre envers les autres, en l'occurrence, ses ennemis.

D'ores et déjà, une première conclusion s'impose : les exemples précédents montrent que, chez Camilleri (comme chez d'autres), la PI ne relève pas à proprement parler, d'un soliloque, d'un monologue purement expressifs-émotifs, ni d'une voix, puisque l'auteur de la PI ne parle pas. C'est le locuteur/narrateur qui, dans la narration, fait écho par empathie (Rabatel 2017 : 59-72) à la pensée d'un personnage ou aux inférences qui découlent de ses perceptions. La dimension textuelle du phénomène est patente, et sa dimension dialogique complexe :

- D'une part, L1/E1 se met par hétéro-dialogisme à la place de l'énonciateur-personnage source de la PI.
- D'autre part, une fois ce « débrayage énonciatif » effectué (quoique dans des phrases sans paroles, selon l'expression de Banfield 1995), ce dialogisme

---

<sup>25</sup> D'autres formes de DR peuvent aussi exprimer la PI, par exemple le DDL, qui est particulièrement apte à exprimer des fulgurances de la pensée au cœur du récit : voir Rabatel 2003 : 91-92 repris dans Rabatel 2008 : 432 ; voir aussi 444.

de second niveau installe l'énonciateur second non locuteur en sujet de la PI. Et la PI prend

– soit la forme hétéro-dialogique du « dialogue » avec des sources de même niveau que l'énonciateur représenté de la PI, par exemple sous la forme d'emprunts dialectaux à la langue des parents, des autochtones siciliens (exemples (3) et (4)) ;

– soit la forme auto-dialogique, en fonction du « dialogue » à base très largement cognitive, épistémique (expressive aussi, sur un mode mineur), que l'énonciateur e2 entretient avec lui-même, à travers ses pensées-écho du monde extérieur perçu ou entendu (exemples (1) et (2)).

Toutefois, ces premières représentations d'une voix sans parole *intériorisée* – qui peuvent prendre des formes plus ou moins réflexives, comme on l'a vu, ne sont pas le tout de la PI, comme on va le vérifier à présent, avec les voix *extériorisées* de la PI qui se donnent en spectacle, lorsque les personnages s'autonomisent de la voix narrative, en 1<sup>ère</sup> comme en 2<sup>e</sup> personnes, dans des contextes hétéro-diégétiques ou auto-diégétiques<sup>26</sup>. Alors, la PI affiche plus directement, en sus de la dimension cognitive, les dimensions émotionnelles, expressives et praxiques d'une voix intérieure qui se trouve actualisée, voire dédoublée, sur un mode majeur – dimensions qui sont toutefois en germe dans les formes précédentes –, grâce à l'extériorisation de la PI par Camilleri et grâce aussi au surmarquage de son traducteur.

#### **4. Extériorisation partielle, asymétrique de la pensée intérieure sous la forme d'une lettre auto-adressée**

L'extériorisation de la PI peut prendre une forme partielle – à la comparer avec des scénographies plus complètes en [5.] – lorsque le dialogue intérieur s'extériorise à travers l'incarnation de rôles, le locuteur se dédoublant entre un moi locuteur et un moi écouteur. Comme le disait Benveniste, « Parfois le moi locuteur est seul à parler » : le dédoublement instanciel entre Mloc et Mécout ne va pas à terme, il prend la forme d'un *je* qui s'adresse à un autre lui-même, sous la forme d'un *tu*, destinataire d'une lettre auto-adressée, d'un *tu* qui reste un *tu*, le destinataire adressé ne prenant jamais la parole.

Le roman policier est souvent propice aux fragments remémoratifs où le détective fait le point à certains moments cruciaux de l'enquête : c'est un topos du roman d'énigme avec un détective super héros qui trouve toujours le coupable, tels Rouletabille ou Hercule Poirot. Généralement, cet effort passe par des notes. Mais comme le commissaire Montalbano « n'aim[e] pas prendre de notes », il choisit le scénario épistolaire, ce qui est une habile façon de renouveler le topos<sup>27</sup>. En principe, les lettres sont adressées à d'autres que soi, l'auteur prenant l'initiative d'écrire une lettre parce qu'il a un but communicatif clair à faire partager à son destinataire

---

<sup>26</sup> Ce dernier cas de figure n'étant pas exemplifié ici, puisque Camilleri privilégie les récits en 3<sup>e</sup> personne.

<sup>27</sup> On trouve d'autres lettres de ce type chez Camilleri, notamment dans Camilleri 2012, *Il campo del vasaio*, Palerme, Sellerio Editore, 2012, *Le Champ du Potier*, Paris, Fleuve Noir : 181-183 et 187-188.

(l'informer d'une nouvelle qu'il ne connaît pas, lui demander quelque chose, etc.). Ce type de scénario épistolaire prototypique est mis à mal avec la lettre auto-adressée : cependant, comme la lettre évoque des interrogations suscitées par des enquêtes à la croisée des chemins, la mise en scène d'un simulacre épistolaire – dont la fonction est d'élucider un certain nombre de points obscurs au moi locuteur, qui espère que ses efforts l'aideront à voir plus clair au terme de sa lettre – est profondément naturelle.

- (5) « Il adécida [décida] de saisir le moment favorable où les pînsées [pensées] ne s'enrayaient pas sous l'effet de la chaleur, pour se mettre à raisonner sur l'enquête qu'il avait entre les mains. Il débarrassa la table des assiettes, couverts et verres et les remplaça par quelques feuilles de papier. Comme il n'aimait pas prendre des notes, il adécida [décida] de s'écrire une lettre, comme il fait quelque fois.

*Cher Montalbano,*

*Je suis contraint de constater que, soit sous l'effet d'un retour à l'enfance sénile soit en raison de la grande chaleur de ces derniers jours, tes pensées ont perdu tout éclat, sont devenues extrêmement opaques et bougent au ralenti. Tu as pu le voir toi-même au cours du dialogue avec le Dr Pasquano [le médecin-légiste irascible avec qui Montalbano entretient des relations orageuses], qui l'a remporté largement aux points.*

*Pasquano a fait deux hypothèses sur le fait que l'assassin ait emporté les vêtements de la petite : l'une qu'il s'est agi d'un geste irrationnel, deux que l'assassin se les est emportés parce qu'il est fétichiste. Ce sont des hypothèses possibles.*

*Mais il peut y en avoir une troisième. Elle t'est venue à l'esprit pendant que tu parlais avec Fazio [un de ses collaborateurs], à savoir que l'assassin se soit approprié les vêtements parce que souillés de sang. Souillés du sang jailli de la gorge de la petite pendant qu'il la tuait.*

*Mais ça a pu se passer d'une manière différente. Il faut faire un pas en arrière. [...]*

*Ensuite vient la mère de toutes les questions : qui est l'assassin ? Il faut procéder par éliminations.*

*[...]*

*En conclusion : Dipasquale serait le suspect numéro 1. Mais ça ne me convainc guère.*

*Je t'embrasse, porte toi bien.*

*Ton Salvo »*

(Andrea Camilleri, 2006, *La Vampa d'agosto*, Palerme, Sellerio Editore, 2008, *Un été ardent*, trad. Serge Quadrupani, Paris, Fleuve Noir : 134-136)

- (5) « Addecise di cogliere il momento favorevole, che i pinseri non s'inceppavano per il cāvudo, per mittirisi a ragionare supra all'indagine che aviva tra le mano. Sconzò il tavolinetto da piatti, posate e bicchieri e li sostituì con qualichi foglio di carta. Siccome che non gli piaciva di pigliari appunti, addecise di scriversi una littra, come qualichi volta faciva.  
Caro Montalbano,

sono costretto a constatare che vuoi per un principio di rimbambimento senile vuoi per la gran calura di questi giorni i tuoi pensieri hanno perduto ogni brillantezza, sono diventati estremamente opachi e si muovono a rilento. Lo hai potuto vedere anche tu stesso nel corso del dialogo col dottor Pasquano che è stato da lui vinto largamente ai punti.

Pasquano ha fatto due ipotesi sul fatto che l'assassino si sia portato appresso i vestiti della picciotta: uno, si è trattato di un gesto irrazionale; due, l'assassino se li è portati via perché è un feticista. Sono ipotesi possibili.

Ma ce ne può essere una terza. Ti è venuta in mente oggi mentre parlavi con Fazio, e cioè che l'assassino si sia appropriato dei vestiti perché sporchi di sangue. Sporchi del sangue sgorgato dalla gola della picciotta mentre la stava ammazzando.

Ma le cose possono essere andate in modo diverso. Bisogna fare un passo indietro.

[...]

Appresso viene la madre di tutte le domande: chi è l'assassino? Bisogna procedere per eliminazione.

[...]

In conclusione: Dipasquale sarebbe il sospettato numero uno. Ma non ti persuade.

Ti abbraccio e stammi bene. Tuo Salvo. »

La lettre auto-adressée, en italiques, correspond bien à un monologue dans lequel le moi locuteur s'adresse à un moi écouteur, avec son nom d'adresse (« Montalbano »), les pronoms sujets ou compléments atones et toniques de deuxième personne (« tu », « te », « t' », « toi »)<sup>28</sup>. Ce dernier est cantonné au statut d'allocataire-récepteur-destinataire, et n'instancie nulle part une prise de parole effective avec la réciprocité des fonctions d'émetteur et de récepteur. Mais la présence de Mécout est fondamentale pour l'expression d'un certain nombre d'hypothèses : c'est en étant à l'écoute d'aspects complexes de la situation, que Mloc n'avait pas formulés auparavant, que ce dernier pousse plus loin sa réflexion. De ce point de vue, la PI – avec un locuteur à l'écoute de sa voix – est, d'un point de vue fonctionnel, *rétrospective* (revenant sur le passé pour l'expliquer), *critique* (déconstruisant les explications insuffisantes du passé) et *projective* (ouvrant la piste de nouvelles investigations). Compte tenu du genre, l'ensemble est rationnellement et hiérarchiquement organisé, aux plans logique et chronologique : l'auteur envisage successivement plusieurs hypothèses, procède « par élimination », teste leur validité, les hiérarchise (« Dipasquale serait le suspect numéro 1. Mais ça ne me convainc guère »).

Conformément au contexte, la PI est du côté du pôle cognitif et sa visée d'élucidation donne cours à ce discours monologal dialogique asymétrique, qui correspond à une actualisation et à une extériorisation partielles du dialogue.

---

<sup>28</sup> La traduction reproduit fidèlement ces variations de pronoms personnels, excepté une modification finale (caractères graissés), le pronom de deuxième personne, en italien, étant traduit par une première personne en français, comme si les conclusions devaient être rapportées au moi locuteur, et non au moi écouteur.

## 5. Extériorisation de la pensée intérieure sous la forme d'un dialogue imaginaire

Les formes de cette extériorisation sont diverses, mais elles reposent toutes sur un dialogue effectif, symétrique, entre un Moi locuteur (Mloc) et un moi écouteur (Mécout). Dans tous les cas, ces dialogues émergent d'un fond narratif dont le narrateur assume la régie. Toutefois, si Mloc renvoie à Montalbano en tant qu'il est l'auteur de discours direct en première personne, le narrateur du récit hétéro-diégétique est un narrateur anonyme, qui raconte l'histoire de son personnage principal, Montalbano, en 3<sup>e</sup> personne.

### 5.1. Dialogue auto-adressé dans une narration hétéro-diégétique

En (6) et en (7), le dialogue s'inscrit dans une narration hétéro-diégétique (soulignement) qui rythme les étapes du dialogue. Si, en principe, le dialogue est lancé par Mloc, ici, c'est Mécout qui prend l'initiative du dialogue (italiques, de mon fait)<sup>29</sup>, tandis que Mloc répond dans les fragments graissés et a le dernier mot.

- (6) « Il lui avait semblé entendre le téléphone [téléphone].  
Il tendit l'oreille, gardant l'air la main qui tenait le rasoir.  
Rin [rien].  
Mais ça avait probablement sonné, avant de s'arrêter.  
Et alors ?  
*Et alors, très cher Salvo, tu veux voir que t'es vraiment en train d'adevenir [de devenir] sourd ?*  
La bonne humeur disparut d'un coup et fut remplacée par un accès de fureur contre lui-même.  
**« Moi j'entends très bien, t'as compris, connard ? » lança-t-il au visage reflété dans le miroir.**  
Et le visage du miroir arépliqua [répliqua]:  
*« Ecoutez-le celui-là ! Le con, c'est toi qui ne veux pas prendre conscience de la réalité ! »*  
**« Mais quelle réalité ? »**  
*« Celle du beau petit âge que t'as ! »*  
La dispute fut interrompue par la sonnerie du téléphone [téléphone].  
- **Tu vois que j'entends ?** cria le commissaire au visage du miroir avant d'aller répondre. » (Andrea Camilleri, 2014, *La piramide di fango*, Palerme, Sellerio Editore, 2019, *La pyramide de boue*, trad. S. Quadruppani Paris, Fleuve Noir : 78)
- (6) « Gli era parso d'aviri sintuto sonari il telefono.  
Appizzò l'oricchi, con la mano a mezz'aria che riggiva il rasoro.

---

<sup>29</sup> Cependant, ce dialogue extériorisé est une réponse aux fragments antérieurs au DIL, coréférant au je-personnage :

« Rin.

Mais ça avait probablement sonné, avant de s'arrêter.

Et alors ? »

Ce rôle d'amorce du dialogue au discours direct par un DIL se retrouve également en (7) et en (8).

Nenti.

Ma probabilmente aviva sonato e po' aviva finuto.

E allora?

E allora, carissimo Salvo, vuoi vidiri che veramenti stai addivintanno surdo?

Il bonumori scomparse di colpo e vinni sostituito da 'na botta di raggia verso se stisso.

«Io ci sento benissimo! Hai capito, strunzo?» dissi alla facci che vidiva riflessa nello specchio.

E la facci nello specchio arreplicò:

«Talè chi parla! Lo strunzo sei tu che non vuoi pigliari coscienza della realtà!».

«Ma quali realtà?».

«Quella dell'annuzzi che hai!».

Il diverbio vinni troncato dallo squillo del telefono.

«Lo vidi ca ci sento?» gridò il commissario alla facci nello specchio prima d'annari ad arrispunniri. »

La mise en spectacle de la situation est assurée par :

- le dialogue ;

- les insultes auto-adressées (qui accompagnent fréquemment la PI, comme Benveniste le remarquait, souvent associées aux jurons ou à un vocabulaire ordurier), étant donné la levée des tabous sociaux, du fait de l'absence physique d'autrui en (7) ;

- l'emploi constant des alinéas et de phrases-paragraphe (parfois des holophrases<sup>30</sup> du type « Rin. », « Et alors ? »), qui dramatisent le récit (Arabyan 1994).

Le dialogue des deux cons illustre le débat ininterrompu entre Montalbano et son double, dès lors qu'il est condamné à choisir entre la fidélité à sa compagne Livia et les 'coups de canifs au contrat' qu'il pourrait s'autoriser ou qu'il est exposé aux dénis face à l'âge ou à la maladie ((6), (7))<sup>31</sup>.

En (7), la PI est amorcé par des DIL entre crochets doubles, puis s'extériorise à travers un dialogue qui n'est pas introduit par des guillemets mais d'emblée indiqué, dès la première prise de parole, par des tirets d'alternance de répliques, comme en (6)<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> V. Bergounioux 2004 : 162 pour les liens entre holophrase et quote, qui est au principe, selon lui, de la PI : « La quote ressemble à l'holophrase autant par sa forme syncopée que par sa capacité à intégrer le contexte, c'est-à-dire à l'attester sans le formuler ». Cette notion reste largement conjecturale et programmatique, nous ne nous y arrêtons pas, d'autant qu'elle ne correspond que de très loin aux représentations littéraires de la PI que donne Camilleri.

<sup>31</sup> Là encore, on se reportera à Egger :

« Que contient, en effet, ma parole intérieure ? Rien qui m'engage, rien qui soit définitif, mais seulement les tâtonnements de ma pensée, *les boutades de ma passion*, les fantaisies de mon imagination » (Egger 1881 : 117 ; c'est nous qui soulignons ; voir également pp. 130-131 et 176-177).

<sup>32</sup> Ces tirets, dus au traducteur, n'apparaissent pas dans les versions originales de (6) et (7). En (7), dans le texte italien, ce sont les alinéas et les phrases paragraphes qui scandent le

- (7) « Montalbano s'arèveilla [se réveilla]. La seule chose vraie dans le rêve<sup>33</sup> qu'il venait de faire, c'était l'orage qui faisait battre les volets restés ouverts. Il se leva, alla les refermer et se coucha nouvellement après avoir jeté un coup d'œil à sa montre. 4 heures du matin. [[Il voulait rchoper le rêve]], mais se retrouva à raisonner avec son autre Montalbano, derrière les paupières obstinément fermées.  
 [[Qu'est-ce que ça pouvait bien signifier, ce rêve ?]]  
 - Et pourquoi tu veux y trouver une signification, Montalbà ? Y t'arrive pas pu souvent qu'à ton tour de faire des rêves à la mords-moi-le nœud, pardon, sans queue ni tête ?  
 - C'est toi qui es ignorant comme une bête, qui le dis, que les rêves n'ont ni queue ni tête. A tia, à toi, ça semble comme ça, mais va le raconter à M. Freud et tu verras ce que ce type est capable d'en sortir !  
 - Mais pourquoi je dois aller raconter mes rêves à M. Freud ?  
 - Passque [parce que] si t'aréussit [tu ne réussis] pas à t'expliquer ou à te faire expliquer ton rêve, t'arriveras pu à te rendormir.  
 - Bon, bon. Pose la question. » (Andrea Camilleri, 2012, *Il campo del vasaio*, Palerme, Sellerio Editore, 2012, *Le Champ du Potier*, Paris, Fleuve Noir : 14-15)
- (7) « Montalbano s'arrisbigliò. L'unica cosa vera del sogno che aviva appena fatto era il temporale che faciva sbattere le persiane lassate aperte. Si susì, andò a chiuderle e si corcò nuovamente doppo aviri taliato il ralugio. Le quattro del matino. Voliva riagguantare il sonno, ma si trovò a raggiunare con l'altro Montalbano darrè alle palpebre ostinatamente 'nserrate.  
 Che viniva a significare quel sogno?  
 E pirchè ci vuoi trovare un significato, Montalbà? Spisso e vulanteri non ti capita di fari sogni a cazzo di cane, pardon, senza capo né coda?  
 Lo dici tu, che sei 'gnurante come una vestia, che sono sogni senza capo né coda. A tia parino accusì, ma valli a contare al signor Freud e vedrai quello che lui è capace di tirarci fora!  
 Ma pirchè devo andare a contare i sogni miei al signor Freud?  
 Pirchè se non arrinisci a spiegarti, o a farti spiegare il sogno, non ce la farai cchiù a ripigliare sonno.  
 E va beni. Domanda. »

Par conséquent le marquage ponctuationnel de la PI est variable. Ce qui est fondamental, du moins pour la PI extériorisée, c'est qu'elle interrompt le cours de la narration – ce que ne font ni le DIL ni le DDL – et s'affiche comme dialogue, quelles que soient les marques de ponctuation. Celles-ci sont utiles, mais secondaires, par

---

dialogue entre soi et soi, dans un flux de pensée plus net que dans la traduction française, dont le surmarquage typographique est dû à un usage de la *ponctuation noire*, tandis que le marquage italien repose sur la *ponctuation blanche* des alinéas. (Sur les différences entre systèmes de ponctuation noire, blanche et grise, voir Favriaud 2014.)

<sup>33</sup> La PI est souvent associée à des rêves, comme on le voit en (7) ou dans *La pista di Sabia*, 2007, Palerme, Sellerio Editore, *La piste de Sable*, Paris, Fleuve Noir, 2011 : 184-187. Ces rêves, et leurs relations avec la PI feront l'objet d'une publication ultérieure.

rapport aux différences fondamentales de changement de temps et de personnes dans le DD<sup>34</sup> par rapport au récit.

## 5.2. Extériorisation de la pensée intérieure sous la forme d'un dialogue imaginaire italié entre Montalbano et sa conscience

Une autre forme d'extériorisation de la PI prend, en surface, la forme d'un dialogue entre Montalbano et sa conscience. Cette scénographie énonciative est assez rare<sup>35</sup>, par rapport à la forme théâtralisée du dialogue entre Montalbano (numéro) 1 et Montalbano (numéro) 2 évoquée dans la section suivante. Cependant, sur le fond, la structure dialogale reste la même, Mloc et Mécout utilisent alternativement le *tu* d'adresse pour leur double, tandis que *je* est réservé à Mloc, – cependant que le récit repose sur une narration en *il*.

- (8) « Le commissaire, lui, était torturé par une question : [[est-ce qu'il n'était pas en train de faire une énorme connerie ? Pourquoi avait-il accepté ? Seulement parce que sur la placette, la canicule ne permettait pas de discuter ? Mais ça, c'était l'excuse qu'il s'était donnée sur le moment. La virité [vérité] était que lui, ça lui faisait très plaisir d'aider cette fille qui...]]

**...pourrait être ta fille ! l'interrompt sa conscience.**

*Toi, ne m'interromps pas ! répliqua Montalbano furieux. J'étais en train de penser à quelque chose de complètement différent, à savoir que cette pauvre petite se porte sur le dos depuis six ans un poids énorme, la perception précise de ce qui est arrivé à sa sœur et que seulement maintenant elle trouve la force de raconter, pour s'en libérer. C'est juste de l'aider.*

*T'es un hypocrite pire que Tommaseo [le procureur, obsédé par les belles femmes], lança la voix de la conscience.» (Andrea Camilleri, 2006, *La Vampa d'agosto*, Palerme, Sellerio Editore, 2008, *Un été ardent*, trad. Serge Quadrupani, Paris, Fleuve Noir : 159)*

- (8) « Il commissario invece era trapanato da una dimanna: non stava facenno una minchiata sullenne? Pirchè aviva acconsentito? Sulo pirchè nello spiazzo la calura non primitiva di discutiri? Ma quella era una scusa che si era data al momento. La virità era che a lui faciva piaciri assà aiutare quella picciotta che...

“... può essiri tò figlia!” lo interrompi la sò cuscenza.

“Tu non t'intromettere!” replicò arraggiato Montalbano, “Stavo pinsanno a una cosa completamente diversa e cioè che questa povira picciotta si porta appresso da sei anni 'sto piso grannissimo, la percezione precisa di quello che è capitato a sò soro e sulo ora sta trovanoo la forza di parlarne, di liberarsene. È giusto aiutarla”.

“Tu sei un ipocrita pejo di Tommaseo” fici la voci della cuscenza”.»

---

<sup>34</sup> Ces changements existent aussi dans le DDL, voire dans les DIL (au présent et en *je*) : mais ils restent ponctuels et n'interrompent pas durablement ni de façon visible le cours de la narration par l'objectivation de segments textuels dont les fonctions seraient différentes.

<sup>35</sup> On la retrouve toutefois très tôt, dans *La Mort d'Ivan Ilich* de Tolstoï (Rabatel 2001 : 84), mais la situation est dramatique et se prête à une assumption finale qui n'a rien de commun avec les situations plus banalement quotidiennes de la vie intérieure de Montalbano, qui ne se concluent pas par une transfiguration morale.

On pourrait objecter que l'exemple (8) mériterait d'être répertorié avant ceux de 5.1, notamment (6), au motif que l'extériorisation y est plus limitée, réduite au débat classique entre le moi et son surmoi, selon un jeu de rôles bien défini, sans perte des repères analogue à celle de l'exemple (6), dans lequel le dialogue oppose un « connard » à un « con », sans qu'émerge chez l'un une position de supériorité cognitive ou axiologique. Cet argument est parfaitement recevable. Mais c'est pour une toute autre raison selon nous que, dans l'échelle de représentation de la PI, (8) vient après (6) : cela tient au fait, *a priori* secondaire pour un linguiste qui n'accorde qu'une importance subalterne à la ponctuation et à la typographie, que la PI est ici mise en relief par l'emploi d'italiques. Contrairement aux conventions habituelles, les guillemets d'ouverture et de fin du dialogue de même que les tirets de changement de tour de parole (ou de réplique) manquent et sont remplacés par l'emploi des italiques (utilisées en complément des guillemets pour surmarquer le DD, dans la presse). Ce choix qui accroît la lisibilité et surtout la visibilité de la PI extériorisée est fondamental (du moins dans la traduction française), dans la mesure où il fait intervenir non plus seulement Mloc et Mécout, mais encore le narrateur. Certes, ces choix de surmarquage sont dus au traducteur, comme le montre la comparaison avec l'original. Mais, en l'occurrence, dans le contexte de la réception de l'œuvre en français, le résultat des choix du traducteur affecte l'instance narrative, qui devient partie prenante du marquage d'une PI qui ne lui appartient pas. La complexification dialogique qui en résulte est capitale. Elle pointe sur un regard en surplomb qui assure et assume la responsabilité énonciative de cette mise en spectacle... spectaculaire, qui l'exhibe. Il s'ensuit que l'intervention du narrateur-metteur en scène-traducteur est décisive du point de vue des effets humoristiques découlant de l'extériorisation spectacularisée de la PI. Nous y reviendrons plus en détail en [6]. Bien sûr, on pourrait se demander s'il est encore pertinent, dans ces conditions, de parler de la représentation *camillerienne* de la PI. La réponse est oui, compte tenu du fait que ce surmarquage ne fait que rendre plus lisible un marquage théâtralisé de la PI, comme on va le voir en conclusion, lequel repose bien sur des choix de l'auteur, que le traducteur s'efforce de restituer aussi « fidèlement » que possible, du moins en esprit, sinon à la lettre, compte tenu des rapports différents que l'italien et le français entretiennent avec la variation linguistique et des difficultés de traduction qui en résultent, accrues par le style de Camilleri.

Au demeurant, on trouve des exemples de PI extériorisée de Montalbano dialoguant avec sa conscience qui n'adoptent pas la typographie italiquée pour surmarquer ce dialogue, à l'instar de l'exemple (9).

- (9) « Un instant se dit-il tandis que sa main se saisissait du téléphone. Et si Minutolo ne peut pas y aller tout de suite ? [[Est-ce qu'il ne valait pas mieux monter en voiture et y aller donner un premier coup d'œil en personne [personne] ? Simple reconnaissance superficielle : si, en fait, il découvrirait quelque [quelque] chose d'important, alors il avertirait Minutolo pour que soit menée une recherche plus approfondie.]]  
Et comme ça, il tenta de calmer sa conscience qui, depuis un moment, maugréait.

Laquelle conscience, toutefois, non seulement ne se laissa pas calmer, mais lui exprima clairement sa pensée :

"Inutile de te chercher des excuses, Montalbà : tu veux tout simplement baiser Minutolo, maintenant qu'il n'y a plus de danger pour la petite." » (Andrea Camilleri, 2004, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio Editore, 2006, *La patience de l'araignée*, Paris, Fleuve noir : 160-161)

- (9) « Un momento, si disse mentre la sò mano stava pigliando il telefono, e se Minutolo non può andarci subito? Non era meglio mettersi in machina e andare a dare una prima taliata di pirsona? Una semplice ricognizione superficiale: se invece scopriva qualichi cosa d'importante allora avrebbe avvertito a Minutolo per una ricerca più approfondita.  
E accusò tentò di mettiri a posto la sò cuscenza che da un pezzo stava a murmurarsi. La quali cuscenza però, tistarda, non solo non si lasciò mettiri a posto, ma espresse chiaramente il pinsèro sò:  
"Inutile che pigli scuse, Montalbà: tu vuoi semplicemente fottere a Minutolo, ora che non c'è più pericolo per la picciotta". »

Dans les deux cas, il y a surmarquage : en (9), ce sont les guillemets (s'ajoutant aux fragments de DIL entre crochets doubles) qui jouent ce rôle ; en (8), les italiques remplacent les guillemets de l'original. Cet exemple montre à quel point le classement des procédés est dépendant des critères retenus et peut être plus ou moins modifié en fonction de la prise en compte de choix traductologiques. L'analyse est d'autant plus relative que les procédés de représentation de la PI sont rarement uniques. La preuve en est que, dans l'exemple (9), la PI commence dès la deuxième phrase de l'extrait, après la première phrase en narration hétéro-diégétique (soulignement). Ensuite, le fragment « Et si Minutolo se peut pas y aller tout de suite », qui n'est pas accompagné de guillemets, correspond à un discours direct libre, vu le changement de tiroir temporel, le présent traduisant la vivacité de la survenue de l'argument. Les deux phrases suivantes sont des DIL qui donnent libre cours aux rationalisations secondaires suivant l'argument au DDL. Ensuite, le retour à la narration hétéro-diégétique vient souligner que le narrateur n'est pas dupe du jésuitisme de Montalbano. C'est seulement alors que s'extériorise le dialogue entre Montalbano et sa conscience, laquelle s'adresse directement à Montalbà, avec cette forme d'adresse familière qui laisse entendre que ce genre de dialogue et de situation sont fréquents. Une dernière remarque : dans les exemples de cette section, le dialogue entre Mloc et sa conscience correspond à cette variante de PI que Victor Egger nomme la PI « morale », à côté d'autres variantes comme la PI « passionnée », qu'on illustrera dans la section suivante, ou comme la PI « imaginaire » – voir l'exemple (1). La loi morale, qui s'exprime à travers le truchement de la conscience, s'adresse à Montalbano/Mécout en deuxième personne, comme dans la section [5.1] et dans la section [5.3] : mais ce *tu* n'a pas partout la même valeur ; il correspond ici, selon la formule d'Egger 1881 : 133, à un « tu dois », l'obligation morale prenant plutôt cette forme d'adresse en 2<sup>e</sup> personne, plutôt qu'il ne se décline en 1<sup>ère</sup> personne, ce qui souligne la schyze traversant le sujet...

### 5.3. Extériorisation de la pensée intérieure sous la forme d'un dialogue imaginaire entre Montalbano (numéro) 1 et Montalbano (numéro) 2

Les exemples ci-dessous illustrent la théâtralisation la plus extrême avec la mise en dialogue mettant aux prises « Montalbano (numéro) 1 » et « Montalbano (numéro) 2 ». Bien sûr, c'est « la plus extrême » dans le cadre d'une mise en discours narrative structurante : car une théâtralisation effective entraînerait une disposition analogue à celle des textes de théâtre, avec les noms de Montalbano 1 et 2 avant toute prise de parole et, concomitamment, la disparition de la voix narrative. Il n'en est rien ici. Cette donnée fondamentale ajoute à la complexité dialogique et dialogale des récits : car si la PI met en scène le dialogue entre Mloc et Mécout et si elle va jusqu'à échanger les rôles de locuteur et de récepteur, elle opère sous la visée regardante du narrateur qui met en scène ce dialogue intérieur extériorisé, en sorte que le dialogisme traverse différents niveaux instanciels. Cette réalité est capitale dans les récits hétéro-diégétiques, comme chez Camilleri, mais elle reste présente dans les récits homo-diégétiques, le dialogue entre telle image du *je*-personnage dialoguant avec telle autre image de lui-même étant par nature différent de celui que le *je*-narrateur, toujours en surplomb, peut entretenir avec elles.

Sur le plan formel, cette théâtralisation est amusante par la systématisme des conflits entre « deux Montalbano toujours en désaccord entre eux. Dès que l'un des deux disait une chose, l'autre soutenait le contraire » et par le choix d'une virulence exacerbée qui n'est jamais violente, mais toujours truculente. Comme en [5.2], les exemples de cette sous-section se présentent avec un emploi des italiques pour la PI, qui renvoie à des choix narratoriels – ou à tout le moins, à des choix du traducteur, lesquels fonctionnent, pour le lecteur français, comme des choix du narrateur. Ce qui est nouveau ici, c'est la mise en relief du dédoublement entre Montalbano 1 et 2<sup>36</sup> et l'importance d'une truculence verbale dont on appréciera la dimension de carnavalisation de la PI, relativement rare dans la mesure où la PI est souvent considérée comme une forme aussi profonde que sophistiquée de l'accès à la vie intérieure.

- (10) « Mais où étaient passés ces petits matins quand, à peine aréveillé [réveillé], on se sentait traversé d'une espèce de courant de bonheur pur, sans motif ?  
Il ne s'agissait pas du fait que la journée s'appresentait [se présentait] sans nuages ni vent et toute cirée de soleil, non, c'était une autre sensation qui ne dépendait pas de sa nature de météoropathe, si on voulait se l'expliquer, c'était comme se sentir en harmonie avec l'univers créé, parfaitement synchronisé à une grande horloge stellaire et très bien placé dans l'espace, au point précis qui lui avait été destiné depuis sa naissance.  
Conneries ? Fantaisies ? Possible.  
Mais il était indiscutable que cette sensation, il l'avait éprouvée souvent autrefois, alors que depuis quelques années, bonjour chez vous. Disparue. Effacée. Au contraire, maintenant, les petits matins suscitaient souvent chez lui une espèce de

---

<sup>36</sup> En (10), Quadruppani remplace toujours les guillemets indiquant la PI par les italiques et des tirets d'alternance de réplique, ce qui met en relief l'échange dialogique entre deux niveaux instanciels : Montalbano et sa sphère mentale intime. Il en est de même en (11).

rejet, de refus instinctif de ce qui l'attendait une fois qu'il aurait accepté le nouveau jour, même quand il n'y avait pas de tracassin qui l'attendait au cours de la journée. Et la confirmation lui venait de la manière dont il se comportait tout de suite après être sorti du sommeil.

À présent, dès qu'il ouvrait les paupières, il les laissait retomber immédiatement et restait dans l'obscurité quelques secondes, alors qu'autrefois, dès qu'il rouvrait les yeux, il les gardait ouverts, un peu plus écarquillés même, pour choper avidement la lumière du jour.

*Et ça, pensa-t-il, c'était l'effet de l'âge.*

Mais, à cette conclusion, immédiatement s'aréveilla [se réveilla] le Montalbano 2. Parce que depuis quelques années, dedans le commissaire existaient deux Montalbano toujours en désaccord entre eux. Dès que l'un des deux disait une chose, l'autre soutenait le contraire. Et de fait.

- *Mais qu'est-ce que c'est, cette histoire d'âge ? demanda Montalbano 2. Comment est-il possible qu'à cinquante-six ans, tu te sentes déjà vieux ? Tu veux la savoir, la vraie virité [vérité] ?*

- *Non, arépondit [répondit] Montalbano 1.*

- *Et moi, je te la dis quand même. Tu veux te sentir vieux passque [parce que] ça t'arrange. Comme t'as la frousse de ce que tu es et de ce que tu fais, t'es en train de te construire l'alibi de la vieillesse. Mais si tu te sens comme ça, pourquoi, pour commencer, tu présentes pas une belle lettre de démission et tu te retires ?*

- *Et après, qu'est-ce que je fais ?*

- *Tu fais le vieux. Tu te prends un chien pour te tenir compagnie, le matin tu sors, t'achètes le journal, tu t'assieds sur un banc, tu libères le chien et tu commences à lire en commençant par la nécrologie.*

- *Passque [parce que] si tu lis qu'un de ton âge est mort alors que t'es encore suffisamment en vie, il te vient une certaine satisfaction qui t'aide à tenir au minimum vingt-quatre heures. Au bout d'une heure...*

- *Au bout d'une heure, vous allez vous faire mettre tous les deux, ton chien et toi, le coupa Montalbano, glacé par la perspective.*

- *Et alors, lève-toi, va besogner et casse pas les burnes, conclut avec fermeté Montalbano 2.*

Comme il était sous la douche, le téléphone sonna. » (Andrea Camilleri, [2006], *Le Ali della Sfinge*, Palerme, Sellerio Editore, 2010, *Les Ailes du sphinx*, trad. S. Quadrupani, Paris, Fleuve Noir : 11-13)

- (10) « Ma indove erano andate a finire quelle prime matinante nelle quali, appena arrisbigliato, si sentiva attraversato da una speci di correnti di filicità pura, senza motivo?

Non si trattava del fatto che la giornata s'appresentava priva di nuvole e vento e tutta tirata a lucito dal sole, no, era un'altra sensazione che non dipinniva dalla sò natura di meteoropatico, a volersela spiegare era come un sintirisi in armonia con l'universo criato, perfettamente sincronizzato a un granni ralugio stillare ed esattamente allocato nello spazio, al punto prciso che gli era stato destinato fino dalla nascita.

Minchiate? Fantasie? Possibile.

Ma il fatto indiscutibile era che quella sensazione una volta la provava bastevolmente di frequente, mentre invece, da qualichi anno a questa parte, ti saluto e sono. Scomparsa. Scancillata. Anzi, ora le prime matinante gli provocavano spisso

e vulanteri 'na sorta di rigetto, di rifiuto istintivo di quello che l'aspettava una volta dovuto accettare il jorno novo, macari se non c'era nenti di camurioso che l'aspettava nel corso della jomata. E la conferma era data da come si comportava subito che usciva dal sonno.

Ora, appena isava le palpebre, immediatamente le ricalava e sinni ristava allo scuro per qualichi secondo, mentre una volta, appena rapriva l'occhi, li mantiniva aperti, squasi tanticchia sbarracati, per agguantare avidamente la luci del jorno.

“E questo era, di sicuro, effetto dell'età” pinsò.

Ma a questa conclusione immediatamente s'arribillò il Montalbano secunno.

Pirchè da qualichi anno dintra al commissario esistivano du Montalbani sempre in disaccordo tra di loro. Appena uno dei dū diciva una cosa, l'altro sostiniva l'opposto. E infatti.

“Ma cos'è 'sta storia dell'età?” disse Montalbano secunno.

“Com'è possibile che a cinquantasei anni tu ti senti vecchio? La vuoi sapiri la vera virità?”

“No” disse Montalbano primo.

“E io te la dico lo stisso. Tu ti vuoi sintiri vecchio pirchè ti torna commodo. Siccome che ti sei stancato di quello che sei e di quello che fai, ti stai costruennu l'alibi della vicchiaia. Ma se ti senti accussì, pirchè come prima cosa non presenti 'na bella littra di dimissioni e ti chiami fora?”.

“E doppo che faccio?”

“Fai il vecchio. Ti pigli un cani per tiniriti compagnia, la matina nesci, t'accatti il giornale, t'assetti supra 'na panchina, lasci il cani libero e accomenzi a leggiri principianno dai necrologi”.

“Pirchè dai necrologi?”.

“Pirchè se leggi che qualichi coetaneo tò è morto mentre che tu sei ancora sufficientimenti vivo, ti viene 'na certa sodisfazione che t'aiuta a campare minimo altre ventiquattr'ore. Doppo un'orata...”.

“Doppo un'orata te la vai a pigliari 'n culu tu e il cani” disse Montalbano primo, aggelato dalla prospettiva.

“E allura susiti, vai a travagliare e non scassare i cabasisi” concluse risoluto Montalbano secunno.

Mentre stava sutta alla doccia, il telefono sonò. »

- (11) « En attendant, il y avait un aspect positif, à savoir qu'il avait devant lui quelques jours sans ennuis. Voilà, il pouvait en profiter pour faire...  
- *Faire quoi ?* ademanda [demanda] soudain **Montalbano numéro 1**. *Tu peux me l'expliquer pour de bon ce que tu sais faire dans la vie à part ton métier ? Tu manges, tu fais caca, tu dors, tu lis quelques romans, de temps en temps, tu vas au cinéma et c'est tout. Tu n'aimes pas voyager, tu ne fais pas de sport, tu n'as pas de hobby, à bien considérer la chose, tu n'as même pas d'amis avec qui passer quelques heures...*  
- *Mais qu'est-ce que tu racontes comme conneries ?* intervient **Montalbano 2**, agressif. *Je me fais de ces sorties à la nage pire qu'un champion olympique et tu viens me raconter que je ne fais pas de sport ?*  
- *Les sorties à la nage ne comptent pas. Ce qui compte, c'est les vrais intérêts sérieux, ces intérêts qui donnent du sens, qui enrichissent la vie d'un homme !*

- Ah oui ! donne moi un exemple de ces intérêts ! Le jardinage ? La collection de timbres, les discussions pour savoir si la coupe, c'était la Juve qui la méritait, et pas Milan ?

- Tu me laisses finir ? les coupa **Montalbano tout court**. J'étais simplement en train de dire que je pouvais profiter de ces journées de libres que j'ai devant moi pour faire venir Livia ? Et vous savez quoi ? Je prends le téléphone et je l'appelle tout de suite.

Il se leva, entra chez lui, agrippa l'appareil, composa le numéro, mais à la première sonnerie qu'il entendit, il raccrocha. » (Andrea Camilleri, [2006], *Le Ali della Sfinge*, Palerme, Sellerio Editore, 2010, *Les Ailes du sphinx*, trad. S. Quadrupani, Paris, Fleuve Noir : 215-216)

(11) « Intanto, c'era un lato positivo e cioè che aviva davanti qualichi jorno senza 'mpicci. Ecco, ne potiva approfittare per fari...

“Fari che?” spìò 'mprovìso **Montalbano primo**. “Me lo spieghi bono che cosa sai fari nella vita a parte il misteri tò? Mangi, cachi, dormi, ti leggi qualichi romanzo, ogni tanto vai al cinema e basta. Non ti piace viaggiare, non fai sport, non hai hobby, a ben considerare non hai manco amici coi quali passare qualichi orata...”.

“Ma che strunzate stai dicenno?” intervenne polemico **Montalbano secunno**. “Si fa certe natate che manco un campione olimpionico e tu mi vieni a contare che non fa sport?”.

“Le natate non contano. Contano i veri, seri interessi, quegli interessi che danno un senso, arricchiscono la vita di un omo!”.

“Ah, sì? E portami un esempio, di questi interessi! Il giardinaggio? La collezione di francobolli, le discussioni se lo scudetto lo meritava chiossà la Juve invece che il Milan?”.

“Mi fate finiri di parlari?” disse **Montalbano** intromettendosi. “Stavo semplicemente dicenno che potivo approfittare di queste giornate libere che ho davanti e fari viniri a Livia. E sapete anzi che vi dico? Che piglio il telefono e la chiamo subito”.

Si susi, tràsì 'n casa, affirrà il telefono, fici il nummaro, ma appena sintì il primo squillo riattaccò. »

En (11), l'extériorisation met en scène Montalbano numéro 1 et numéro 2, mais aussi Montalbano tout court, qui répond à Montalbano 2. Les fragments graissés sont de notre fait. Il est significatif que cette extériorisation soit présente dès l'original ; elle est cependant renforcée par le surmarquage des italiques et des tirets d'alternance des répliques par le traducteur. On est en droit de se demander si « Montalbano tout court » est un autre nom de Montalbano 1, ou si, comme cela paraît plus vraisemblable, c'est un syncrétisme qui cumule plusieurs facettes de son moi, dont certaines se sont extériorisées sous la forme d'un dialogue, mais dont on pourrait sans doute imaginer qu'elles s'incarnent en d'autres images de soi, dans le cadre d'un plurilogue. Il semble que l'intervention de Montalbano tout court témoigne d'un agacement devant l'exacerbation des positions entraînée par le jeu (de rôles). Bref, avec (11), la représentation extériorisée de la PI donne lieu à l'incarnation de trois images de soi, sous le regard du narrateur. C'est donc la représentation la plus complexe dans son extériorisation de la PI.

Ainsi, avec les différents exemples analysés dans cette section, la PI s'accompagne d'un changement d'instances et d'une démultiplication des images du moi, qui ne se réduit pas seulement à Mloc ou à Mécout, dans la mesure où le contenu des échanges ouvre vers des incarnations discursives du moi qui sont autant de matière à récit et à la complexification de la saisie de nos identités plurielles, complexifications, intensifiées par le jeu, au double sens d'un jeu ludique et d'un jeu dramatique visant à la mise en spectacle de la PI.

Une précision encore avant de conclure cette partie. À vrai dire, la formulation selon laquelle la PI « s'accompagne d'un changement d'instances » est à relativiser, dans la mesure où, comme on l'a vu dans les sections [2.] et [3.], il n'est pas nécessaire que le personnage se mette à parler pour nous faire accéder à sa vie intérieure. L'extériorisation de la PI sous la forme d'un dialogue n'est donc pas une condition nécessaire de la manifestation de la PI ; c'est en revanche une condition sinon nécessaire, du moins suffisante pour sa spectacularisation humoristique, comme on va le voir à présent. Et dans ce cadre, c'est davantage le changement de rôles et le jeu de rôles qui font sens – le jeu étant encore plus riche quand il ne vise pas que les rôles actoriels, mais aussi les positions instancielles, avec toutes les métalepses qu'il autorise.

### **6. Pour conclure : quand le narrateur théâtralise avec humour la parole intérieure de ses personnages et met en spectacle l'écoute dialogante avec la voix vibrante de l'autre en eux**

Comme on vient de le voir dans ce corpus camillierien<sup>37</sup>, ces formes très diverses du *flux verbal intériorisé ou extériorisé de la PI* témoignent de ce que les efforts de Montalbano (c'est lui, et lui seul qui est le centre privilégié de ces flux) visent à l'aider à comprendre d'abord les affaires policières qu'il a à tâche d'élucider, parfois à justifier jésuitiquement les entorses qu'il fait aux procédures judiciaires ou à la fidélité à sa compagne – sans qu'il soit dupe de cette casuistique.

Cependant, le corpus camillierien se signale aussi par des caractéristiques propres, très significatives : il suffit de relire les exemples précédents pour voir combien la PI s'accompagne

- a) d'un lexique ordurier, avec jurons, insultes, gros mots ;
- b) d'un plurilinguisme récurrent ;
- c) de conflits violents qui engagent la subjectivité (d'où l'emploi d'un lexique détabouisé) ;
- d) de voix incarnées qui sont le support d'une forte tendance à l'objectivation des conflits sous les apparences d'un dialogue extériorisé parachevant le plus souvent une PI amorcée par des formes de restitution intériorisées du flux de conscience davantage insérées dans la narration, en sorte que cette extériorisation, souvent développée sur plusieurs pages – ainsi, les exemples

---

<sup>37</sup> Nous évoquons un corpus « camillierien », puisque ces phénomènes se répètent de livre en livre et ne se limitent pas au corpus des romans policiers avec le commissaire Montalbano : il est donc loisible de postuler, par-delà l'instance narrative, la prégnance de l'instance auctoriale.

(5), (10) se déploient sur trois pages, (11) sur quatre pages –, interrompt la narration et prend même le dessus sur la trame événementielle ;

e) du fait structural que la PI est toujours enchâssée dans le récit, le plus souvent en 3<sup>e</sup> personne, utilisant toutes les virtualités des discours représentés, y compris d'autres dimensions dialogiques non conventionnelles, telles le recours au plurilinguisme ou à l'humour.

Chacune de ces caractéristiques entraîne des effets :

a') L'emploi du lexique ordurier produit une forte carnavalisation.

b') L'usage du plurilinguisme vise moins à mettre en scène des distinctions dialectales passibles d'une surinterprétation sociolectale selon laquelle ce seraient les subalternes, tels le standardiste Catarella ou la femme de ménage qui seraient assignés à résidence dans un emploi purement dialectal. Tout au contraire, comme le plurilinguisme est partagé par Montalbano comme par le narrateur, il ne saurait être interprété à l'aune d'une grille de lecture stigmatisante. Il renvoie à l'affirmation tranquille d'une identité multiple<sup>38</sup>, d'une part, mais surtout, à un rôle cognitif et expressif de la PI, comme si les éléments plurilinguistiques émanaient d'un fonds culturel et personnel enfoui, parfois oublié (c'est le cas de Giovanni Bovara, dans les deux exemples hors du corpus « montalbanien » – mais non en dehors du genre de l'enquête –), parfois actif et toujours sollicité dans les moments décisifs où le *je* se confronte avec ses autres, dénotant un fort investissement pulsionnel.

c') Les conflits violents alimentent l'idée que le flux verbal (pas totalement homologue au flux de conscience), loin d'être un phénomène lisse, est agonique, procède par mouvements d'affirmation et de contestation incessants, dans des jeux de rôles incarnés, parfois douloureux, souvent ludiques et humoristiques, qui expliquent la virulence du propos.

d') Les voix incarnées, dans de longs fragments exhibés, spectacularisent la voix, ses dimensions acoustiques, l'écoute.

e') L'enchâssement de la PI dans le discours du narrateur, la récurrence des caractéristiques précédentes renvoient autant au narrateur, que, derrière lui, en surplomb, aux choix de l'auteur, qui sélectionne tel type de narration et tels autres types de représentations plus ou moins extériorisés et autonomisés de la parole et de la pensée de ses personnages, et, surtout, qui choisit de mettre en spectacle la PI.

La convergence de ces effets donne une coloration singulière à la représentation camillerienne de la PI. Elle prend ses distances avec les représentations valorisantes de la PI évoquées dans la première partie, sans pour autant leur substituer une représentation dévalorisante. Elle est cependant moins conventionnelle, moins dupe des valeurs positives associées aux représentations de la PI comme activité scientifiquement valorisée (la recherche d'une vie intérieure noble de personnages nobles) ou artiste (la recherche de formes esthétiques inédites, plus complexes que le simple réalisme). Car la PI est confrontée au métier de policier, à ses bassesses ou aux compromissions auxquelles il entraîne parfois, aux

---

<sup>38</sup> Laquelle se construit non par *l'imitation* des voix des autres (idiolectes ou sociolectes), mais par leur *intérieurisation* (Bergounioux 2004 : 204).

ruses pour contourner des injonctions d'une hiérarchie qui se soumet à l'ordre des puissances institutionnelles ou occultes ; et ce métier ne se borne pas à une profession, de surcroît une profession policière, il s'élargit au dur travail qu'est le métier de vivre, quoique sous une forme carnavalesquée dans laquelle l'auteur de la PI n'est jamais la dupe des positions qu'il met en confrontation.

C'est à ce niveau que le conflit, le lexique familier, voire ordurier, le plurilinguisme produisent un sens nouveau, à la lumière de l'humour et de la mise en spectacle théâtralisée, selon une distance davantage humoristique qu'ironique (Rabatel 2013b, c<sup>39</sup>), dans la mesure où aucun des rôles n'est en position d'extériorité et de supériorité comme dans l'ironie (Rabatel 2012) ; où aucune instance de validité et de valeur ne semble l'emporter de façon décisive sur l'autre. En effet, comme le montre la répétition des mêmes situations qui provoquent les mêmes oppositions, un des deux Montalbano ne gagne jamais définitivement contre l'autre, même si le dialogue s'achève *momentanément* par la victoire de l'un ou de l'autre, puisque la mise en spectacle de leurs joutes verbales ne cesse de se reconduire dans chaque œuvre et d'ouvrage en ouvrage<sup>40</sup> : « le discours a pour principe de fonctionnement la relance des *encore* et des *par ailleurs*, non la clôture d'*enfin* » (Bergounioux 2004 : 138).

Il y a plus, relativement à la PI. Ces représentations rappellent que, comme d'autres grands écrivains avant lui, Camilleri a « réfléchi, dans le travail du dire, le motif du dire qui les travaille » (*ibid.* : 8). Que le démêlé porte sur la fidélité, le désir, la vieillesse, la mort, les conflits et concurrences entre collègues, la recherche de la vérité et de la justice, le respect des règles (morales) ou celui des procédures, tout cela relève de préoccupations plus ou moins conscientes qui manifestent le jeu des prises avec les soucis de la vie quotidienne, de la vie diurne (Lahire 2018<sup>41</sup>), chez un sujet (*subjectus* et *subjectum*, agent et agi (Revel 2015 : 158), qui est fondamentalement parlant – que cette parole s'extériorise ou non. De ce point de vue, les traces de plurilinguisme jouent un rôle fondamental : outre qu'elles renvoient à un hétéro-dialogisme, en l'occurrence à la langue des parents, chez Giovanni Bovara en (3) et (4), ou à un auto-dialogisme avec le dialogue du for intérieur habité par le forain (Bergounioux 2001b), chez Montalbano – voir les exemples (1), (2), (5) à (11) –, elles sont la trace concrète de la dimension acoustique, phonologique, de la parole intérieure, trop souvent sous-estimée.

---

<sup>39</sup> Ces deux références sur l'humour ont été refondues en un seul texte dans Rabatel 2021.

<sup>40</sup> V. notamment (10) : « Parce que depuis quelques années, dedans le commissaire existaient deux Montalbano toujours en désaccord entre eux. Dès que l'un des deux disait une chose, l'autre soutenait le contraire. »

<sup>41</sup> Si la réinterprétation sociologique des rêves que propose Lahire (2018) conduit à prendre ses distances avec une survalorisation de la sexualité (et plus encore de la sexualité infantile), elle ne conduit pas nécessairement à rejeter dans le même mouvement les phénomènes de censure, de refoulement, ni le travail du signifiant en relation avec ce dernier.

Elles donnent corps à une voix échoïque qui vient du dedans, davantage que du dehors, dans laquelle « l'émission et la réception sont confondues en court-circuit » (Bergounioux 2004 : 39), à une voix intérieure que le sujet écoute et cherche à entendre. Dans la PI, les locuteurs/auditeurs s'écotent – d'abord au sens perceptuel, fût-ce sous une forme infra-vocalisée ou, sinon fantasmatique, du moins imaginaire – et aussi cherchent à s'entendre (Bergounioux 2004 : 64-67), à se comprendre, « dans le démêlé de leurs prises (emprise, méprise, reprise, déprise<sup>42</sup>) » (*ibid.* : 8). Ici, la part des signifiants dans la PI est capitale. Elle explique que l'écoute peut prendre la forme, comme le propose Green (2003 : 147), de la « rencontre analytique », « faite de parole et d'écoute : écoute non de ce qui est dit mais de "ce qui se parle" dans ce qui est dit ». De plus, cette écoute est multiforme et multidirectionnelle, en ce qu'elle est habitée de plusieurs voix : celles du plurilinguisme, celles que l'écoteur/interprète convoque dans le dialogue entre *soi* et *soi*, *soi* et les expériences diverses des sédimentations de l'histoire (avec ou sans H majuscule) ou du contexte proche (Bergounioux 2004 : 78-82), celle de la logique des signifiants, qui se prête à des évocations<sup>43</sup> inattendues au regard des relations sémiotiques, celles des affects et émotions et de leurs prolongements cognitifs ou actionnels.

À première vue, les représentations de la PI sont, chez Camilleri, et tout particulièrement dans les romans policiers avec le commissaire Montalbano, beaucoup plus centrées sur la logique des signifiés (du moins à ce que donnent à entendre les traductions françaises) que sur la logique du signifiant. Mais cette impression doit être relativisée, car la répétition des situations confine au rabâchage, au ressassement, et les excès auxquels se prêtent les personnages qui se donnent en spectacle dénotent un plaisir des mots qui les pousse à aller sans doute plus loin que des locuteurs de sens rassis le voudraient (*ibid.* : 104-106), avec des préconstruits, des pré-discours qui provoquent des emballements<sup>44</sup> : tout cela relève de la logique du signifiant, qui ne s'arrête pas, tant s'en faut, aux dimensions morphématique ou lexématique. La logique du signifiant est encore accrue si l'on pense à la dimension acoustique et phonologique de la parole qui sont comme pré-supposées par la réalité des dialectes siciliens. Il ne s'agit pas ici des phénomènes de la présence

---

<sup>42</sup> On pourrait ajouter la *surprise*...

<sup>43</sup> V. Benveniste : « Il faudrait alors un terme nouveau qui / serait pour le langage poétique ce que le 'signe' est au langage ordinaire. Je proposerais *eicasme* (eikasma) *eicastique* (eikasticoç) Un eicasme de décomposerait en *évoquant – évoqué eicasant – eicasé* » (Benveniste 2011 : 138 Feuillet 57, italiques de l'auteur).

Sur ce pouvoir d'évocation, et sur le rôle de la répétition, voir Prak-Derrington 2020 : 42-44.

<sup>44</sup> « Sitôt lâchés les guides au discours, la résonance du signifiant exerce son magnétisme. La nécessité de consommer le temps avec des mots d'abonder chaque instant en sons oblige à la reprise, et jusqu'à l'obsession de comptine, des propos remâchés, des chansonnettes et des plaidoyers usés, sans que le silence puisse s'établir, chaque fois contrarié par une phraséologie affranchie de la nécessité dialogique, autogérée et autogénérée, qui se poursuit, déconnectée de l'environnement. Parole dont on s'affabule et dont on s'affuble [...]. » (Bergounioux 2004 : 104)

d'acousmates (bourdonnements, sifflements dans les oreilles), d'otoémissions acoustiques d'hallucinations auditives<sup>45</sup> : le dialogue entre Montalbano 1 et 2 relève de l'endophasie par cette diversité des formes du dialogue de soi avec soi, formes non seulement intériorisées, mais encore plus ou moins extériorisées dotées d'un fort investissement du locuteur/écouté dans le théâtre de ses dires mis en spectacle :

« La parole intérieure appète un répondant fictif [...] constitué pour apprendre de nous le message qu'il est supposé avoir voulu ignorer et qui nous donnerait la répartie de ce que l'on souhaite l'entendre dire. On poursuit avec lui un échange jusqu'à trouver la forme du dialogue, par essais et corrections, qui coïncide avec la représentation de ce qui nous convient, celle qui se concilie avec les rapports sociaux, et nous donne le beau rôle. » (Bergounioux 2004 : 118)

En effet, la coprésence dialogante ininterrompue avec une voix autre se manifeste à travers la présence quasi charnelle de cette voix qui vibre en nous, ce que Laura Santone (2009) nomme, avec Egger 1881 : 4, la « parole soufflée », qui a une base acoustique fondamentale, dès lors qu'elle repose sur le double encodage, avec la base pulsionnelle de la phonation de Fónagy (1983), attestant la prégnance vitale et linguistique de la logique du signifiant, surtout présente, notamment dans l'évocation-invocation-convocation du plurilinguisme comme dans les manifestations multiformes d'un éternel tracassin relativisé par la visée humoristique. Ces dimensions dialogiques de la voix dans le cadre de la PI ne semblent toutefois pas requérir une analyse phonostylistique (Léon 1993, Galazzi et Santone 2018) : si cette approche est particulièrement opératoire pour la parole oralisée des personnages, dans des récits tels que *La Disparition de Judas*, *L'Opéra de Vigata* ou *La Concession du téléphone*, dans lesquels la voix qui s'exprime dans l'arène sociale est stéréotypée (ontotypes, sociotypes, idéotypes, sexotypes ou ethnotypes), il n'en va pas de même ici, le dialogue entre soi et soi affectant essentiellement, d'un point de vue dialogique, les dimensions cognitive ou expressive d'une voix imaginaire<sup>46</sup>.

De ce point de vue, le plus réussi selon nous chez Camilleri, c'est cette mise en spectacle cognitive et expressive de la parole, des rôles que l'on joue dans le discours intérieur, soit parce qu'on cherche à mettre de l'ordre dans le spectacle du monde – et alors c'est le travail épistémique de compréhension de la réalité et d'ajustement avec ce qu'elle commande de faire qui est mis en spectacle –, soit parce qu'on cherche à se comprendre, à se rassurer (au risque de bien des méprises) – et alors c'est le soi qui se met en spectacle, avec un humour que cet autre écouté qu'est le lecteur a plaisir à partager. En somme, Camilleri nous donne à voir une

---

<sup>45</sup> « Que la voix soit projetée sur une autre personne, un phantasme ou seulement un point de l'espace ou qu'elle soit introjectée, éprouvée comme une menace ou un signe d'élection établi au dedans de l'auditeur. » (*ibid.* : 116)

<sup>46</sup> Bien évidemment, l'approche phonostylistique serait également pertinente pour les romans policiers avec Montalbano, en dehors de la représentation de la PI.

conception de la PI qui est non seulement une intériorisation du social, mais encore une sémiotisation incarnée, adressée, ludique, qui augmente la réalité ou ses possibles (Rosenthal 219 : 231-232), à travers des voix en dialogue, des adressages, des confrontations de PDV et leur répétition/ressassement. Le plus significatif est que ces représentations de la PI opèrent à rebours de ce que disait Dujardin dans son essai de définition de la PI (il parlait du « MI », utilisant cette expression pour mieux marquer le caractère innovant de cette forme par rapport au monologue traditionnel – « extérieur », donc –, fréquent dans l'art dramatique) :

« Nous concluons que le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeur et un discours non prononcé ;

Mais il se différencie du monologue traditionnel en ce que :

quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient,

quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout venant,

quant à sa forme, il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial,

et ainsi répond-il essentiellement à la conception que nous nous faisons aujourd'hui de la poésie.

D'où je tire cet essai de définition :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est à dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant" ». (Dujardin 1931 : 58-59)

Nous ne revenons pas ici sur l'arrière-plan esthétique-philosophique des conceptions de Dujardin, très minutieusement mises au jour par Santone 1999, ni sur ses absences, notamment en matière romanesque (Rabatel 2001 : 74-78), nous soulignons juste que Dujardin envisage en 1931 le MI dans une forme de rupture du MI par rapport au monologue dramatique, correspondant à une (r)évolution esthétique et éthique dans la façon de concevoir la vie psychique, plus informée de l'avancée des sciences et de la philosophie. Que cette façon de voir, en 1931, soit une réécriture sélective bien éloignée de l'entreprise de rédaction de *Les Lauriers sont coupés* est une histoire bien connue (Rabatel 2001 : 74-86). L'essentiel n'est pas là ; il est dans le fait que cette (r)évolution imaginée par Dujardin est moins unilinéaire qu'il ne le donne à penser. Si, assurément, le MI est venu après le monologue extériorisé du théâtre, il n'en reste pas moins qu'il est aussi en capacité d'inclure cette forme dramatique externe dans un espace romanesque faisant la part belle à la PI, de jouer de la tension entre pensée *et* parole, entre parole extériorisée

et intériorisée. C'est du reste l'intuition d' Egger 1881 : 104 : « L'homme passionné ou préoccupé passe facilement du monologue intérieur au monologue audible ». On est donc là face à une forme de PI qu' Egger nomme la PI « vive », celle qui dénote l'intensité des émotions et autres mouvements de pensée (y compris cognitifs) du locuteur/écouteur : « La parole intérieure devient vive sous l'influence de la passion et de l'imagination » (*ibid.* : 165), comme sous celle des affects. Cette opposition entre PI « calme » et « vive », pour reprendre les termes d' Egger, rend bien compte des différences de traitement de sa représentation, si l'on oppose les exemples (1) à (4) aux exemples suivants :

« Quand la parole intérieure est calme, nous ne croyons pas parler ; quand elle est vive, nous croyons jusqu'à un certain point parler, nous croyons, ou bien nous livrer à un monologue, ou bien raconter nos pensées à un compagnon absent. » (*ibid.* : 184)

Du même coup, ce n'est plus seulement l'évolution des formes qui n'est plus unidirectionnelle, c'est la nature même de la PI qui s'en trouve complexifiée par le fait que la PI n'est pas qu'un flux de pensée au DIL – mode de représentation de la PI suranalysé, qui a conduit à sous-estimer sa dimension verbale, voire orale –, mais au contraire

- le lieu de confrontations entre ces diverses manifestations silencieuses ou oralisées ;
- dans lesquelles la dimension acoustique de la parole est toujours présente, audible pour celui qui se parle et qui s'écoute ;
- dans lesquelles les formes monologiques ou dialogales, en sus du dialogisme foncier de la PI, ne sont pas à exclure, d'autant plus qu'elles relèvent d'une intersubjectivité auto-dialogique foncière<sup>47</sup> – suivant notamment la mesure de l'intensité des sensations et mouvements de pensée –, même si les analyses des représentations de la PI liées au flux de conscience et au DIL ont pu laisser penser que ces formes de PI « sans paroles » étaient le tout du phénomène, ou, sinon le tout, du moins correspondaient à ses manifestations les plus emblématiques. Autrement dit ces formes d'expression de la PI ne sont pas toutes grammaticalisées au même niveau, et certaines ne le sont pas du tout. Il n'empêche que ces formes rhétorico-textuelles jouent un indéniable rôle de marquage pragma-énonciatif de la PI par leur aptitude à exprimer des espaces mentaux différents, des PDV différents, aux plans cognitif et expressif<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Cependant, comme on l'a vu, cet auto-dialogisme entre *soi* et *soi* n'exclut pas des manifestations hétéro-dialogiques.

<sup>48</sup> Ainsi les PDV représentés perceptifs sont moins grammaticalisés que les DIL ou les dialogues ; les DDL ne le sont guère, les variations plurilingues ne le sont pas du tout, pas plus que l'emploi des italiques. Bien d'autres indices rhétorico-textuels pourraient

Bien évidemment, nous ne sommes pas dans les morceaux de bravoure de Joyce dans *Ulysse*, pas non plus, *a fortiori*, dans les expériences limites de *Finnegans Wake*. Le génie de Camilleri aura été de donner corps à ces décalages énonciatifs<sup>49</sup> et à ces jeux de langage, de rôles, en convoquant le plurilinguisme et l'humour, dans un cadre qui satisfait d'autant plus à une des exigences de la représentation intérieure de la PI, celle de sa lisibilité, compte tenu du genre du roman policier et des attentes de son lectorat. Cependant, et c'est en quoi Camilleri est un grand écrivain, il adopte un positionnement hybride, acceptant de s'inscrire dans ce genre de la production élargie, tout en le travaillant de l'intérieur de façon à se rapprocher de la production restreinte, pour le dire en des termes inspirés de la sociologie bourdieusienne des champs adaptés à une approche didactique des textes littéraires (Reuter 1981). Cette approche sociologique s'avère une hypothèse également pertinente pour expliquer les écarts entre le marquage camillerien de la PI et son surmarquage par le traducteur, pour mieux l'objectiver sans doute en raison des attentes du lectorat habituel des éditions Fleuve Noir, plus porté vers l'action que vers les formes d'expression du flux de conscience ou du flux verbal. Mais cette grille de lecture, toute pertinente qu'elle soit, ne saurait faire oublier les gains cognitifs et expressifs de la traduction littéraire d'une représentation littéraire très originale de la PI. En ce sens, les innovations traductologiques de S. Quadrupani<sup>50</sup> sont une véritable création, congruente avec les effets construits par l'original, et donnent une survalueur à une œuvre géniale, pour le plus grand bonheur des lecteurs français non italophones.

---

signaler la PI : ainsi, Benjamin Myers utilise-t-il des DDL, mis en relief par des parenthèses et des alinéas spécifiques, qui font rupture, au plan énonciatif – du moins pour les personnes, mais pas pour le temps – avec le premier plan de la narration en 3<sup>e</sup> personne (souligné) :

« C'est à ce moment là seulement que la pensée lui traverse de nouveau l'esprit.

(C'est la connerie de trop.)

(Ce coup-ci ils vont te coffrer.)

Il s'efforce de la repousser. » (Myers [2017] *These Darkening Days*, Moth, Mayfly Press, 2020 *Noir comme le jour*, trad. I. Mailet, Éditions du Seuil : 101)

<sup>49</sup> Selon qu'*énonciatif* renvoie à un changement de locuteur/énonciateur, ou à un changement de PDV sans passer par une prise de parole du locuteur.

<sup>50</sup> Qui sont loin de se limiter à un surmarquage typographique, comme on l'a vu dans les exemples (3) et (4), entre autres, dans lesquels le terme dialectal est donné sous sa forme originale, dans la traduction française, puis traduit, d'une façon qui donne à la traduction de la PI l'idée d'une reformulation-appropriation de cette langue des origines par le héros, d'un dialogue intérieur (parfois extériorisé) entre plusieurs façon de dire et de penser ; ces innovations concernent tous les personnages de Camilleri, à commencer par Montalbano.

## Bibliographie

- Aquien, Michèle (2020), « Au commencement est la répétition », in Véronique Magri / Philippe Wahl (éds.), *Répétitions et signifiante. L'invention poétique*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 15-26.
- Arabyan, Marc (1994), *Le paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris : L'Harmattan.
- Bally, Charles [1932], (1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne : Francke.
- Banfield, Ann [1982] 1995, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris : Le Seuil.
- Benveniste, Émile [1970], (1974), « L'appareil formel de l'énonciation », in *Langages*, 17 12-18, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris : Gallimard, 79-88.
- Bergounioux, Gabriel (éd.) (2001a), *La parole intérieure*, in *Langue française* 132.
- Bergounioux, Gabriel (2001b), « Esquisse d'une histoire négative de l'endophasie », in *Langue Française* 132 : 3-25.
- Bergounioux, Gabriel (2004), *Le moyen de parler*, Lagrasse : Verdier.
- Cohn, Dorrit [1978] (1981), *La transparence intérieure*, Paris : Le Seuil.
- Darmaun, Katia (2020), « L'attaque rhématique en allemand : un marqueur syntaxique du discours intérieur ? », in *Nouveaux Cahiers d'Allemand*, 2020-3:347-358.
- De Mauro, Tullio / Camilleri, Andrea (2014), *La lingua batte dove il dente duole*, Bari e Roma : Editori Laterzia, 2017, *La langue bat où la dent fait mal*, trad. Pierre Escudé, Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Dennett, Daniel (1990), *La stratégie de l'interprète : le sens commun de l'univers quotidien*, Paris : Gallimard.
- Dennett, Daniel (1993), *La Conscience expliquée*, trad. Pascal Engel, Paris : Odile Jacob.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit.
- Ducrot, Oswald (1989), *Logique, structure, énonciation*, Paris : Éditions de Minuit.
- Dujardin, Edouard (1931), *Le monologue intérieur*, Paris : Messein.
- Egger, Victor (1881), *La parole intérieure*, Paris : Librairie Germer Baillière et Cie. (disponible sur Gallica)
- Favriaud, Michel (2014), *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Ferry, Jean-Marc (1991), *Les puissances de l'expérience. Essai sur l'identité contemporaine*, Paris : Éditions Le Cerf.
- Flournoy, Théodore (1900), *Des Indes à la planète mars ; études sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Paris : Alcan. (disponible sur Gallica)
- Fónagy, Yvan (1983), *La vive voix : essais de psycho-phonétique*, Paris : Payot.
- Galazzi, Enrica / Santone, Laura (éds.) (2018), *Hommage à Pierre Léon. Au prisme de la voix*, Toronto : Éditions du Gref.

- Green, André (2003), « La cure parlante et le langage », in *Psychiatrie française. Les conférences de Lamoignon, Le langage 1*, XXXIII 3-4 : 36-61.
- Groupe  $\mu$ , Edeline, Francis / Klinkenberg, Jean-Marie (2015), *Principia semiotica*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Jakobson, Roman / Waugh, Linda (1980), *La charpente phonique du langage*, Paris : Éditions de Minuit.
- Lacan, Jacques (1966), « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, t. 1, Paris : Le Seuil, 249-289.
- Lahire, Bernard (2018), *L'Interprétation sociologique des rêves*. Paris : Éditions La Découverte.
- Latour, Bruno (2006), *Changer de société ~ Refaire de la sociologie*, Paris : Éditions La Découverte.
- Léon, Pierre (1993), *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris : Nathan.
- Leroi-Gourhan, André (1964), *Le geste et la parole. Technique et langage*, Tome 1, Paris : Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, André (1965), *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Tome 2, Paris : Albin Michel.
- Merleau-Ponty, Maurice [1964], (2003), *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.
- Philippe, Gilles (1996), « Archéologie d'un modèle textuel. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », in François Rastier (éd.), *Textes et sens*, Paris : Didier, 109-146.
- Philippe, Gilles (1997), *Le discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris : Honoré Champion.
- Prak-Derrington, Emmanuelle, (2020), « La répétition figurale, une signifiante incarnée », in Véronique Magri / Philippe Wahl (éds.), *Répétitions et signifiante. L'invention poétique*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 29-47.
- Rabatel, Alain (1997), *Une histoire du point de vue*, Metz : Celled, Université de Metz.
- Rabatel, Alain (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris : Delachaux et Niestlé.
- Rabatel, Alain (2001), « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », in *Langue Française* 132 : 72-95.
- Rabatel, Alain (2003), « Les formes d'expression de la pré-réflexivité dans le discours indirect libre et dans les points de vue représentés ou embryonnaires », in Gilles Mathis / Monique De Mattia / Claire Pégon (éds.), *Stylistique et énonciation : le cas du discours indirect libre* numéro spécial du *Bulletin de la Société de Stylistique anglaise* : 81-106.
- Rabatel, Alain [2008], (2020), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1, Les points de vue et la logique de la narration. Tome 2, Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas.

- Rabatel, Alain (2011), « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », in *Littérature* 163 : 108-138.
- Rabatel, Alain (2012), « Ironie et sur-énonciation », in *Vox Romanica* 71 : 42-76.
- Rabatel, Alain (2013a), « L'espace et la fiction narrative dans *Les Lauriers sont coupés* », in Florence de Chalonge (éd.), *Énonciation et spatialité : le récit de fiction, XIX<sup>e</sup>, XXI<sup>e</sup> siècles*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille 3, Travaux et recherches, 71-86.
- Rabatel, Alain (2013b), « Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation) », in *L'information grammaticale* 137 : 36-42.
- Rabatel, Alain (2013c), « Humour, sous-énonciation », in Maria Dolores Vivero Garcia (éd.), *Frontières de l'humour*, Paris : L'Harmattan, 89-108.
- Rabatel, Alain (2017), *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Éthique, empathie, point(s) de vue*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Rabatel, Alain (2020), *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale – énonciation et interprétation*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- Reuter, Yves (1981), « Le champ littéraire : textes et institutions », in *Pratiques* 32 : 5-31.
- Revel, Judith (2015), « Foucault, marxiste hérétique ? Histoire, subjectivation et liberté », in Christian Laval / Luca Paltrinieri / Ferhat Taylan (éds.), *Marx et Foucault*, Paris : Éditions La Découverte, 154-170.
- Rosenthal, Victor (2019), *Quelqu'un à qui parler. Une histoire de la voix intérieure*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Santone, Laura (1999), *Voci Dall'Abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Bari : Edipuglia.
- Santone, Laura (2009), *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma : Bulzoni.
- Tort, Patrick (2016), *Qu'est-ce que le matérialisme ? Introduction à l'analyse des complexes discursifs*, Paris : Belin.
- Vygotski, Lev (1997), *Pensée et langage*, Paris : La Dispute.



## **DOSSIER VARIA**



# LA GESTION DE L'ESPACE DIDACTIQUE - UN DÉFI POUR LES COURS DE LANGUES À L'UNIVERSITÉ

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

## Résumé

La configuration de l'espace classe ou, si l'on se réfère à l'université, de la salle de cours joue un rôle très important dans l'apprentissage et dans la construction des relations interpersonnelles. L'aménagement de la salle de cours est un puissant facteur motivationnel. On constate pourtant l'absence quasi-totale d'une véritable réflexion sur la relation entre espace et pédagogie. Les enseignants utilisent l'existant, sans le remettre en cause ; les meubles sont des « éléments de décor » plus que des espaces de découverte et d'apprentissage et la dotation pédagogique reste en partie inexploitée, faute de temps ou de préparation des utilisateurs. L'hypothèse de cette étude est qu'on aurait tout à gagner si on remettait en discussion, à partir de l'agencement de la salle de classe, le modèle traditionnel de l'enseignement frontal. Les générations actuelles d'étudiants ne se contentent plus d'un apprentissage passif ou dirigé et sont habituées à utiliser les nouvelles technologies en classe, alors que certains professeurs ne le sont pas. De là, un sentiment général d'insatisfaction, d'ennui et d'impuissance, qui est accentué par le vide des salles de cours, qui offrent toutes le même type d'aménagement, d'éclairage et de disposition des pupitres. Dans notre article, nous tenterons de rendre compte de l'importance de l'espace didactique en cours de langue française notamment, tout en fondant nos propos sur trois études de cas particuliers : la salle du Centre de réussite universitaire, du Lectorat de français et le Laboratoire de traduction de la Faculté des Lettres.

## Abstract

### LEARNING AREA MANAGEMENT - A CHALLENGE IN UNIVERSITY LANGUAGE COURSES

Classroom configuration plays an important role in learning and building interpersonal relationships during classes. The layout of the classroom is a powerful motivational factor. However, we have noticed the scarcity of genuine reflections on the relationship between space and pedagogy. Teachers use the existing layout without questioning it; the environment is rather a "decorative element" than a place of discovery and learning, and teaching resources remain partly unused due to the lack of time or of user preparation. The hypothesis of this study is that challenging the traditional frontal teaching model in terms of classroom layout would be beneficial for all the involved factors. Current generations of students are no longer satisfied with passive or directed learning and are used to deploying new technologies in the classroom, while some teachers are not. Hence, a general feeling of dissatisfaction, boredom and helplessness, enhanced by the emptiness of the classrooms, all with the

same type of lighting, equipment and arrangement of the desks. In our paper, we will try to account for the importance of the learning area in French language courses in particular, while basing our remarks on three specific case studies at the University of Craiova: the room of the Centre for Academic Success, the French readership room and the Translation Laboratory of the Faculty of Letters.

**Mots-clés :** *espace de classe, environnement, pratique enseignante, langues vivantes, didactique*

**Key words :** *space, classroom, environment, modern languages, didactics*

## 1. Introduction

Bon nombre d'articles de recherche en didactique ont traité de l'importance de l'arrangement de l'espace dans la classe de l'école élémentaire, du secondaire et même du lycée. Mais il a été moins question, dans les recherches, de la gestion de l'espace didactique dans l'enseignement supérieur, comme si les étudiants étaient devenus de purs esprits qui absorbent la science et ne font plus cas de leur environnement physique et institutionnel. Or, il est de plus en plus évident que, pour les nouvelles générations d'étudiants, les conditions d'étude et de travail – collectif ou individuel – à l'université deviennent un critère essentiel de leur choix pour un établissement d'enseignement supérieur ou l'autre. L'agencement et la dotation d'une salle de cours sont le reflet de l'attitude de l'institution qui l'abrite envers les étudiants et de son engagement pour un enseignement de qualité. Plus encore, l'organisation de l'espace didactique est spécifique de chaque faculté ou programme d'études et devient une carte de visite d'un département, d'un programme d'études ou d'un laboratoire. Parfois même, la spécialisation, la personnalité, les goûts et le style pédagogique d'un professeur mettent leur empreinte sur l'organisation et la décoration d'une salle de cours.

Dans notre article, nous tenterons de rendre compte de l'importance de l'espace didactique en cours de langue française notamment, tout en fondant nos propos sur trois études de cas particuliers : la salle du *Centre de réussite universitaire*, du *Lectorat de français* et le *Laboratoire de traduction-interprétation* de la Faculté des Lettres.

En partant du principe que le cours de langues est différent des autres cours et que toutes les activités en classe de langue ne sont pas de la même nature, nous essayerons de prouver le fait que les trois espaces didactiques susmentionnés se sont adaptés à des types d'activités spécifiques et, ensemble, réussissent à couvrir assez bien l'ensemble des besoins des formations en langue française, des activités extracurriculaires et des activités de recherche des enseignants et des étudiants francophones.

## 2. Cadre théorique

L'objectif de cette section est de présenter le cadre théorique et la démarche méthodologique qui en est inspirée. Nous y passerons en revue les outils théoriques et nous examinerons la pertinence et la valeur heuristique de la démarche.

## 2.1. Acceptions du terme *espace* en didactique du FLE

Vue la polysémie du terme *espace*, nous considérons utile de préciser dès le début dans quel sens nous l'utiliserons dans la présente étude. En effet, ce concept peut avoir de multiples acceptions, selon l'horizon théorique et les intérêts des chercheurs en didactique des langues :

1. L'espace-classe, avec la disposition des meubles et des outils pédagogiques, qui induit certaines pratiques didactiques ;
2. L'espace relationnel entre élèves et enseignant(e) ;
3. Le monde intérieur ou extérieur à la classe/à l'école ;
4. Le concept d'espace en langue (étrangère) et en littérature ;
5. Les nouveaux espaces pédagogiques (virtuels ou non) : sites en ligne, plateformes pédagogiques, laboratoires multimédia, etc.
6. Les nouveaux « territoires apprenants » : musées, maisons de culture, places publiques, parcs, jardins, etc.

Toutes ces acceptions seront évoquées, à un moment ou l'autre, dans notre étude, mais la première acception – celle d'espace ou de milieu où se déroulent les activités liées au processus d'enseignement-apprentissage des langues-cultures – donne le cadre général de la recherche. En ce sens, elle ne peut pas être dissociée des acteurs engagés dans ce processus – étudiants et enseignants – et des notions d'aménagement, d'activité et de durée, qui sont sous-jacentes à la notion de processus. Toute classe ou cours de langue constitue un microsystème singulier, une entité caractérisée par ses propres acteurs, ressources, schémas de fonctionnement et temporalités (van Lier 2004, 2008).

La notion d'*espace* a suscité l'intérêt des chercheurs du domaine de la didactique des langues, mais aussi de l'analyse du discours, de la sociolinguistique, de la psychopédagogie, etc. À partir de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, la problématique de l'espace a fait l'objet de projets de recherche comme « La spatialité dans tous ses états », développé par le laboratoire ICAR de l'Université de Lyon II, de colloques internationaux comme « Les nouveaux territoires de l'éducation et de l'apprentissage » organisé par le Centre de recherche LCEM-MUSE de l'Université du Littoral Côte d'Opale ou d'ouvrages collectifs (le n<sup>o</sup>. 18 de la revue *Études en didactique des langues* du laboratoire LAIRDIL de l'IUT de Toulouse III. Ces études et recherches ont essayé de répondre à des questions mesurant l'importance de l'espace dévolu aux cours de langues dans la dynamique de l'apprentissage, se sont interrogés sur les effets des nouveaux outils didactiques sur cet espace, sur les modes de prise en charge de ces espaces et outils, etc. La perspective adoptée par ces recherches s'appuie sur la mise en relation des approches écologique (Mondada 2000, Kramsch 2002, van Lier 2004) et interactionniste pour approfondir la notion d'espace en didactique des langues. Le modèle écologique fait ressortir une des spécificités centrales de cet espace, à savoir l'imbrication du contexte et de la langue. Autrement dit, les savoirs linguistiques et culturels ne peuvent pas être dissociés des contextes dans lesquels ils sont construits. Convergeant avec l'approche énonciative (Varela 1993) et interactionniste (Vygotski 1997), ce modèle éclaire les relations entre l'environnement de l'apprentissage et les acteurs du processus

d'enseignement-apprentissage, en mettant l'accent sur l'interaction entre le contexte et les acteurs dans ce processus.

Les différentes recherches ont examiné l'imbrication des facteurs physiques, psychologiques et sociaux impliqués dans le processus d'apprentissage et ont analysé les effets des environnements d'apprentissage des langues vivantes sur l'écosystème susmentionné. Toutes les études ont fait état de l'expansion et de la reconfiguration des espaces d'enseignement-apprentissage en didactique des langues et ont signalé les effets positifs de ces évolutions sur la qualité des savoirs, savoir-faire et savoir-être chez les apprenants.

Un autre aspect de la relation espace-processus d'enseignement-apprentissage est représenté par les types d'interactions didactiques (interaction professeur-étudiant(s) et interaction étudiant-étudiant).

En se posant la question des effets de la distance entre les enseignants et les élèves pendant la relation didactique, Sensevy, Forest et Barbu (2005) montrent que l'enseignant maintient une distance, plus ou moins consciente, avec les élèves, qui fait apparaître quatre types d'interactions :

- l'interaction « publique » où l'enseignant se place souvent au même endroit afin de donner les consignes ou pour contrôler les élèves ;
- l'interaction « sociale » où la distance diminue lorsque l'enseignant se déplace vers des petits groupes d'élèves ;
- l'interaction « personnelle éloignée » où se produit une distance appelée « à bout de bras » ;
- l'interaction « personnelle proche » où il y a une relation d'aide. En classe, l'enseignant passe constamment d'un type de relation à une autre. Ces changements peuvent être conscients ou non.

D'après Veyrunes, Gal-Petitfaux et Durand (2007), ces interactions en classe donnent lieu à des formes d'organisation variées qui peuvent être étudiées à partir de la notion de configuration d'activité collective. Par exemple, le cours dialogué (Veyrunes et Saury, 2009) et le passage dans les rangs (Veyrunes, 2012) pourraient être influencés, à des degrés divers, par la disposition spatiale des objets. Le cours dialogué correspond à « un format pédagogique classique, basé sur l'enchaînement de questions de l'enseignant, réponses des élèves et évaluation de l'enseignant » (Veyrunes et Saury, 2009 : 67). Dans cette configuration s'observent des interactions plutôt « publiques » : l'enseignant se situe généralement face aux élèves. Le « passage dans les rangs » (Veyrunes, 2012) se produit en général quand les enseignants proposent du travail écrit individuel. Ils circulent alors dans la classe pour contrôler l'implication des élèves et/ou leur apporter de l'aide. Les interactions de type « social » et « personnelle proche » sont les plus fréquentes ; elles produisent un « centre de gravité » où se concentre le plus grand nombre d'interactions (Veyrunes, 2012). Des travaux portant sur l'utilisation de l'espace par les enseignants pendant la classe ont repéré une dynamique principale de déplacement (le trajet le plus parcouru par eux) et une dynamique secondaire (subordonnée à la première) (Marcel, 1999). Ils témoignent de l'influence de la disposition spatiale (bureau, tableau, rangements, tables, fenêtres, porte, coin-lecture, etc.) sur les

emplacements et les déplacements récurrents des enseignants. Dans ce sens, les interactions ne dépendent pas seulement des caractéristiques des acteurs, de leurs actions et de leurs réactions, mais aussi de l'organisation spatiale.

## **2.2. Contexte institutionnel**

L'Université de Craiova est une institution publique d'enseignement supérieur dont l'offre éducative est censée répondre aux besoins du marché du travail de la région historique d'Olténie. Elle a une tradition de plus de 70 ans et se préoccupe constamment de la qualité des enseignements et de la recherche académique. Au cours des 10 dernières années, elle a modernisé ses locaux, grâce aux fonds européens et gouvernementaux, a investi dans son image institutionnelle et a réussi à accroître sa visibilité dans la région. La Faculté des Lettres est l'une des plus grandes de l'Université et offre un parcours complet (licence-master-doctorat) en sciences humaines, dans les domaines langue et littérature, langues modernes appliquées, communication, journalisme, arts du spectacle et pédagogie. L'enseignement-apprentissage des langues modernes constitue l'un des points d'attraction de l'offre éducative de la Faculté des Lettres. On y étudie l'anglais, le français, l'espagnol, l'italien, l'allemand, à côté du roumain et des langues classiques. Les locaux de la Faculté des Lettres se trouvent dans le bâtiment central de l'Université et comptent des amphithéâtres, des laboratoires, des salles de séminaires, des salles de lecture et d'étude individuelle, des bureaux d'enseignants et administratifs. La spécialisation Français (A- avec une autre langue moderne et B- roumain-français et anglais-français) compte un peu plus d'une trentaine d'étudiants par année d'études (niveau licence et niveau master) et bénéficie du soutien institutionnel de l'Agence Universitaire de la Francophonie en Europe centrale et orientale et de l'Ambassade de France à Bucarest, qui ont contribué financièrement à la dotation du Lectorat de français et du Centre de réussite universitaire.

## **3. Hypothèses de la recherche**

La configuration de l'espace classe ou, si l'on se réfère à l'université, de la salle de cours joue sans doute un rôle très important dans l'apprentissage et dans la construction des relations interpersonnelles. L'organisation de l'espace et l'aménagement de la salle de cours est un puissant facteur motivationnel. « Entrer en classe avec plaisir : une grande partie du travail est déjà fait » affirme N. Décuré (2011 : 24). On constate pourtant l'absence quasi-totale d'une véritable réflexion sur la relation entre espace et pédagogie. Les enseignants utilisent l'existant, sans le remettre en cause ; les meubles sont des « éléments de décor » plus que des espaces de découverte et d'apprentissage et la dotation pédagogique reste en partie inexploitée, faute de temps ou de préparation des utilisateurs.

Notre hypothèse est qu'on aurait tout à gagner si on remettait en discussion, à partir de l'agencement de la salle de classe, le modèle traditionnel de l'enseignement frontal. Les générations actuelles d'étudiants ne se contentent plus d'un apprentissage passif ou dirigé et sont de plus en plus habitués à utiliser les nouvelles technologies en classe, alors que certains professeurs ne le sont pas. De là,

un sentiment général d'insatisfaction, d'ennui et d'impuissance, accentué par le vide des salles de cours, qui offrent toutes le même type d'aménagement, d'éclairage et de disposition des pupitres, où les étudiants se sentent cloisonnés. Il devient de plus en plus nécessaire d'accompagner la mise en place des nouvelles pédagogies de l'aménagement d'espaces d'enseignement flexibles et modulaires, en adéquation avec les évolutions des environnements numériques.

Toutes les activités en cours de langue ne sont pas de la même nature (les cours d'expression orale/ écrite, par exemple, ne se déroulent pas de la même façon et n'engagent pas les mêmes compétences, outils, stratégies et méthodes que les cours de spécialité), alors ils ne devraient pas se dérouler dans les mêmes salles de cours.

#### **4. Études de cas**

Dans cette partie de notre étude, nous examinons le rapport entre l'agencement de l'espace de classe et les types d'activités didactiques, éducatives et culturelles, de recherche, etc. favorisées par cet agencement, tout en essayant de montrer comment les trois salles de cours se sont adaptées à des types d'activités spécifiques, réussissant à couvrir assez bien l'ensemble des besoins des formations en langue française, des activités extracurriculaires et des activités de recherche des enseignants et des étudiants francophones de l'université.

##### **4.1. Le Lectorat de français de l'Université de Craiova**

Le Lectorat de français possède une salle d'environ 46 m<sup>2</sup>, située dans le bâtiment central de l'Université. C'est un espace agréable et accueillant, qui représente une carte de visite des études francophones à l'Université de Craiova. Il est administré par la Faculté des Lettres, mais dessert toutes les facultés. Inaugurée en novembre 2008 en présence de l'Ambassadeur de France à Bucarest, la nouvelle salle du Lectorat de français est située au deuxième étage du corps de la Bibliothèque universitaire.

Le Lectorat de français est doté d'équipements audiovisuels performants (2 ordinateurs, 2 imprimantes, vidéoprojecteur, photocopieuse, scanner, chaîne DVD, une télévision à écran large, un écran de projection), qui permettent le déroulement d'activités didactiques et culturelles de haut niveau académique. Il possède également une bibliothèque bien garnie, qui compte 6413 volumes : dictionnaires, manuels, bandes dessinées, anthologies, théâtre, critique littéraire, poèmes, romans, contes, histoires et fables, policiers, essais, biographies, etc., livres de spécialité et périodiques dans les domaines Philosophie, Religion, Politique, Histoire, Sociologie, Économie, Droit, Éducation, Didactique, Français spécialisé, Civilisation française, Art, Linguistique générale, Sémiotique, Théorie de la traduction, Sociolinguistique, Phonétique, Orthographe, Grammaire, Lexicologie, Sémantique, Pragmatique, Théorie de l'argumentation, Variétés de langue, Histoire de la langue, Technique littéraire, Psychanalyse, etc.

Conçue comme un centre d'information et de documentation, la médiathèque du Lectorat de français représente un moyen d'accès aux cultures du monde francophone à travers le fonds de livres, les médias audiovisuels (CD-Rom,

DVD avec des films artistiques et documentaires en français, des émissions télévisées enregistrées, des logiciels éducatifs), ainsi que par les activités et services qu'elle propose.

#### 4.1.1. Configuration spatiale et fonctions

Le Lectorat de français est un espace polyvalent : salle de cours, espace de travail collectif ou dirigé, de travail individuel ou autonome (lecture, écriture, écoute, documentation) et espace numérique ; c'est l'espace idéal pour héberger des séances de lecture, des ateliers de langue et de théâtre, des activités culturelles et des formations. Chaque zone est délimitée physiquement ou de manière symbolique et a une fonction spécifique : des espaces d'apprentissage avec l'enseignant (espace regroupement, espace atelier dirigé) et des espaces d'activités autonomes (espace culturel, espace de lecture, espace numérique). L'espace institutionnel (communication de l'Institut français de Roumanie et de Campus France) et les affichages organisationnels (mot de passe, procédures d'utilisation) et pédagogiques (utilisation des logiciels/des livres dans la salle) se trouvent à gauche et à droite de la porte d'entrée.



Les rangées de livres et de DVD sont disposées sur les murs latéraux ; au fond de la salle il y a un séparé, aménagé en coin de lecture et sur le mur en face de l'entrée il y a le tableau blanc, la télé avec la chaîne DVD et les haut-parleurs.



Le bureau de l'enseignant se trouve à droite de l'entrée. C'est un endroit choisi surtout pour les heures de permanence et pour le prêt de livres, car la position au coin de la salle et le fait qu'il est entouré de meubles ne permet pas à l'enseignant la mobilité nécessaire pendant les cours et les autres activités.

L'espace généreux et la disposition des meubles et des pupitres permettent une grande flexibilité et assurent la fluidité des déplacements. Nous avons constaté, lors des discussions informelles avec les étudiants et les autres bénéficiaires du Lectorat de français, que l'aspect accueillant de la salle, le coloris et la disposition des meubles, la présence d'objets symboliques de la francophonie comme les affiches de films, les affiches pédagogiques, les tableaux et les décorations spécifiques ont un impact positif sur l'état émotionnel des étudiants et la situation d'apprentissage.

#### **4.1.2. Types d'activités déroulées au Lectorat de français :**

- Activités curriculaires
  - cours et séminaires d'expression orale et de civilisation française pour les spécialisations Français A, français B, traducteurs-interprètes ;
  - cours de master en français ;
  - ateliers de conversation en français, cours de Fle pour les débutants ;
- Activités culturelles (club de lecture, fêtes de Noël, Journées de la francophonie).
  - répétitions de la troupe de théâtre universitaire « Les Coudes Pointus » ;
  - ciné-club, projections gratuites de films français une fois par mois ;
  - journées Portes ouvertes, réunions des enseignants de français de la région d'Olténie avec les étudiants
- Activités de recherche et de formation
  - des stages de formation pour étudiants et enseignants avec des formateurs francophones et des enseignants des universités francophones partenaires Erasmus ;
  - des conférences tenues par des enseignants invités du pays et de l'étranger ;
  - des ateliers de traduction de la presse écrite (roumain-français-anglais) en collaboration avec le journal informatisé *Le Courrier des Balkans et Terre des hommes* ;

Le Lectorat de français est, en somme, un espace polyvalent, ouvert à tous les enseignants de français de la région, lieu de rencontre des étudiants et du public francophone de la ville de Craiova.

#### **4.2. Le Centre de réussite universitaire francophone**

Fondé en 2013 à l'initiative de l'Agence Universitaire de la Francophonie en Europe centrale et orientale, le Centre de réussite universitaire de Craiova est un espace d'enseignement doté de ressources pédagogiques et d'équipements techniques de pointe qui a la mission de moderniser l'enseignement universitaire francophone, afin d'accroître l'attractivité des cours universitaires en français et de l'offre d'études de la Faculté des Lettres et la visibilité des actions francophones

locales. Doté d'équipements électroniques et informatiques de pointe, il met à la disposition de ses utilisateurs des outils de développement de cours innovants, motivants et mis à jour, des dispositifs d'animation didactique, un espace de formation continue ainsi que d'échange et de partage avec des correspondants au sein du réseau régional des CRU. Le centre dispose, spécialement pour les étudiants, de diverses ressources en langue française (méthodes et manuels de français, livres de grammaire et d'exercices, dictionnaires français et bilingues, livres de spécialité), ainsi que des outils d'auto-apprentissage (méthodes interactives, multimédia, liseuses et ordinateurs liés à Internet). Il possède également des ressources de documentation et de perfectionnement en FLE pour les enseignants du secondaire inscrits aux programmes de perfectionnement professionnel offerts par l'Université de Craiova : un fonds de livres d'environ 200 livres de spécialité (linguistique, littérature, critique et histoire littéraire, civilisation, communication, traduction, sciences sociales, économie, droit, etc.) et une cinquantaine d'ouvrages de didactique du Fle. Le CRU accompagne les étudiants qui ont des difficultés aux examens et aux contrôles, ceux qui ont des problèmes d'assimilation ou qui ont des lacunes grammaticales et lexicales, avec deux types de cours de français : (faux) débutants, pour les étudiants en première année qui n'arrivent pas à suivre les cours dispensés en français et cours de rattrapage (remise à niveau) pour les étudiants qui ont des lacunes ou qui n'ont pas réussi à obtenir la moyenne aux cours pratiques.

#### **4.2.1. Configuration spatiale et fonction de chaque espace**

Le CRU dispose d'une salle élégante et spacieuse, ayant une surface d'environ 34 m<sup>2</sup>, de forme rectangulaire, bien éclairée, située au deuxième étage du bâtiment central de l'Université. La configuration des meubles et des équipements est adaptable aux divers types d'activités (didactiques, de recherche, extracurriculaires et occasionnellement des activités administratives et de réseautage) qui se déroulent dans la salle. La délimitation des espaces, essentielle pour que chaque lieu soit repéré, est faite au moyen des meubles de rangement, des pupitres, des équipements électroniques et des affiches.

On y distingue un espace de travail collectif ou dirigé organisé autour des pupitres rangés en U, au milieu de la salle, devant le bureau de l'enseignant, un espace de travail individuel démarqué par un petit couloir, à gauche, pourvu de 5 postes de travail munis d'ordinateurs fixes, qui assure également la fonction d'espace numérique (on peut y rajouter, au besoin, une imprimante, des écouteurs ou des liseuses), un espace d'auto-formation pour les enseignants les doctorants ou les étudiants en master, un espace d'échange et de partage avec les correspondants du réseau régional CRU, doté d'un système de visioconférence et un espace cinéma-multimédia, aménagé dans le coin opposé à la porte d'entrée, où se trouve la télévision à écran large.

L'espace de travail dirigé comprend le tableau blanc interactif, le dispositif ordinateur-vidéoprojecteur, le flip chart et les pupitres de l'enseignant et des étudiants. L'aménagement des pupitres évolue en fonction des activités et des

modalités de travail que choisit l'enseignant (travail frontal, dirigé ou travail individuel, par groupes, en binôme).



L'espace numérique comprend des dispositifs pédagogiques modernes et attractif : équipement audio-vidéo, tableau blanc interactif, des ordinateurs connectés à Internet, 5 lecteurs de livres électroniques et la dotation d'un laboratoire de langues étrangères (écouteurs, haut-parleurs, CD-ROM avec des méthodes de français).

L'espace d'auto-apprentissage, destiné au travail individuel ou en binômes, pour utiliser un logiciel, consulter les sites d'apprentissage du français, les blogs des professeurs de Fle, etc. est également un espace propice à la mise en place d'un tutorat. La mobilité des ordinateurs portables et des liseuses permet une utilisation dans tous les espaces. Il peut devenir également un espace de lecture/écriture, vu qu'il y a un fonds de livres et manuels de FLE destiné aux étudiants qui veulent améliorer leur niveau de français.

L'espace de formation continue pour les enseignants du système (pré)universitaire est aussi un espace d'autoformation dédié aux doctorants et aux étudiants en master qui élaborent leurs mémoires de dissertation, profitant du fonds de livres de didactique du Fle et de traductologie.

Lors des réunions en présence ou à distance, la salle du CRU devient un espace d'échange et de partage avec les professeurs ou étudiants invités ou avec les correspondants du réseau régional CRU. La subvention annuelle accordée par l'AUF permet d'offrir aux participants une expérience agréable et conviviale, les discussions autour d'un café ou d'un thé étant moins formelles et plus créatives. En même temps, la salle du CRU devient, lors des activités extracurriculaires avec les étudiants francophones de l'université, un espace d'animation culturelle (cette tâche étant partagée avec le Lectorat de français).

Espace d'institutionnalisation. L'existence d'un panneau d'affichage et des posters avec les offres de l'AUF en Europe centrale et orientale et avec les activités organisées par le Centre) permet la communication permanente avec les bénéficiaires des activités.

Espace de recherche et de dissémination des résultats de la recherche. Étant donné son aspect accueillant, sa capacité et ses dotations en équipements (vidéoprojecteur et système de visioconférence), la salle du CRU est préférée par les organisateurs de colloques, conférences et formations en ligne pour héberger des

ateliers ou des tables-rondes dans le cadre de ces manifestations. La disposition des tables et la possibilité de regarder soit l'écran de la télé, soit le tableau blanc interactif en font l'espace idéal pour dérouler des sessions interactives.

#### **4.2.2. Types d'activités et pratiques enseignantes**

La salle du CRU est mieux adaptée pour les cours de langue en petits et moyens groupes (10-20 apprenants) et pour les cours de spécialité qui nécessitent l'utilisation des supports vidéo et multimédia.

Les cours de phonétique et d'expression orale mettent à profit les équipements audiovisuels du Centre, alors que l'ambiance intime de la salle favorise la prise de parole chez les étudiants. D'après les observations et les entretiens recueillis, les étudiants perçoivent mieux les supports d'apprentissage sur un grand écran que sur une feuille de papier et ils participent émotionnellement lors du visionnage d'une vidéo plus que face à un document écrit. En plus des activités et des supports d'apprentissage, la configuration spatiale contribue à la stimulation intellectuelle ou affective de l'apprenant. Si l'enseignant laisse les étudiants bouger pendant les cours, utiliser les équipements et s'appropriier l'espace de classe de façon active, l'attitude de ceux-ci change, ils deviennent moins passifs et plus attentifs. Si, en outre, il sait bien exploiter l'espace didactique, en modifiant l'emplacement des pupitres lors des activités orales comme les jeux de rôle, par exemple, la salle de classe s'anime et devient un lieu partagé où chacun peut trouver sa place et s'exprimer. D'une manière générale, une classe dont la configuration change est perçue comme un espace plus ludique, plus agréable, où il est plus facile de parler. Le groupe semble plus soudé, les participants se sentent égaux et participent avec plus de confiance et d'enthousiasme aux activités d'expression orale.

#### **4.3. Le Laboratoire de traduction et d'interprétation**

Il occupe une salle grande et lumineuse située au coin du deuxième étage du bâtiment central. On remarque depuis l'entrée la disposition des meubles en U, leur coloris vif, la présence des deux cabines de traduction simultanée au fond, les rangées de dictionnaires et de livres de spécialité traductologique et la multitude d'équipements pédagogiques. Seuls les groupes d'étudiants de la section de traducteurs-interprètes (niveaux licence et master) font des cours et des ateliers dans cette salle, elle n'étant occupée qu'en proportion de 50 pour cent de l'emploi du temps par des activités didactiques. Les examens pratiques de fin de cycle d'études (licence en traduction-interprétariat) ont lieu aussi dans cette salle aussi.

La salle, d'une surface d'environ 40 m<sup>2</sup>, abrite également le Centre de recherche *TradComTerm*, ancien *Centre de recherche dans le domaine de la traduction et de la terminologie* (fondé en 1999), le meilleur cadre pour l'organisation des séminaires de traduction spécialisée, de certains séminaires de l'École doctorale, des réunions de travail des différentes équipes de recherche, pour la promotion des activités scientifiques et des initiatives dans plusieurs domaines connexes à la traduction : sémantique, lexicologie, lexicographie, terminologie, etc.



#### **4.3.1. Types d'activités et pratiques enseignantes**

La salle du laboratoire de traduction-interprétariat est parfaitement adaptée pour les cours pratiques de langue (expression orale et écrite, TD de grammaire et de traduction, etc.) et pour les cours de spécialité qui nécessitent l'utilisation des supports vidéo et multimédia ou des cabines d'interprétation : traductologie, étude des discours spécialisés, traduction générale et spécialisée, traduction consécutive et simultanée, pour les deux langues étudiées à cette section (l'anglais et le français). Tous les instruments de travail (dictionnaires de langue, bilingues, généraux et de spécialité, glossaires terminologiques, logiciels de traduction automatique) sont disponibles pendant les travaux dirigés. Les étudiants sont organisés en groupes de 15 à 20 ou en petits groupes de travail, assis aux pupitres, sous la supervision de l'enseignant qui peut circuler autour des chaises.

L'observation des activités, en relation avec l'espace de classe, a mis en évidence l'existence de quatre zones principales : l'espace de l'enseignant (la zone située devant le tableau blanc), l'espace des apprenants (la zone médiane, où se trouvent les pupitres en U), la zone centrale partagée entre les apprenants et l'enseignant et la zone des cabines, au fond de la salle.

Cette configuration permet à l'enseignant de bouger dans le U et d'observer le travail de chaque étudiant, tout en manifestant sa disponibilité. Les apprenants sont visibles par tous, ce qui leur permet d'échanger et d'intervenir plus librement avec l'enseignant ou d'autres participants, mais les expose également.

### **5. Quelques points de synthèse**

Les salles de cours à l'agencement traditionnel cèdent graduellement la place, dans l'enseignement supérieur, aux nouveaux espaces d'apprentissage, mieux adaptés aux besoins actuels de formation et favorisant une pédagogie active. Ces nouveaux espaces d'enseignement bénéficient d'un aménagement modulaire et flexible dont chaque partie a une fonction propre qui influence favorablement la réussite des étudiants. Les espaces dédiés à l'enseignement-apprentissage du FLE offrent un cadre facilitant la mise en œuvre d'une pédagogie active et peuvent devenir un véritable facteur déclencheur de pratiques nouvelles. Par ailleurs, l'environnement de travail particulier de ces salles, qualifié d'agréable et de valorisant (salles redécorées, mobilier neuf, configuration spatiale différente d'une salle de classe « traditionnelle »), apparaît comme un facteur plus important que la dotation technique et l'utilisation des TICE.

Les observations que nous avons portées sur les configurations spatiales et les usages qu'enseignants et étudiants font des trois espaces didactiques dont il a été question ci-dessus confirment l'hypothèse que les dotations des salles et la disposition géométrique des meubles influencent tant les pratiques enseignantes que les usages que les différents types de bénéficiaires font de ces espaces.

Nous avons constaté, en général, une gestion de l'espace relativement passive de la part des enseignants. Lors des cours et des séminaires, la configuration des salles qu'ils utilisent change peu et les enseignants utilisent en général l'aménagement existant. Certains d'entre eux modifient la position des tables pour les placer en U, mais c'est assez rare, et ils font plutôt cours face à face, dans une disposition frontale classique dans l'enseignement supérieur en Roumanie. Les lecteurs de français et les jeunes enseignants constituent des exceptions à cette règle. Certains enseignants constatent aussi la passivité des étudiants, sans l'identifier clairement à la disposition spatiale. Comme ces derniers se sentent peu impliqués dans les activités frontales, ils ont tendance à engager des discussions informelles pendant les travaux de groupe. Lors des travaux dirigés, la configuration permet aux enseignants de corriger les productions en se promenant parmi les rangs et de se sentir plus proches des étudiants. Les apprenants, quant à eux, se sentent moins exposés en disposition frontale, mais également moins disposés à prendre la parole. Lorsque la salle est en U, ils sont plus attentifs, se sentent plus évalués et sont plus réactifs. La conversation est favorisée par le face-à-face, de même que le travail d'équipe à un projet.

Lors des activités extracurriculaires et culturelles, nous avons constaté une liberté accrue et une appropriation plus visible de l'espace par les étudiants. Ils se sentent plus à l'aise et plus créatifs lorsqu'ils ne sont plus intimidés par la perspective de l'évaluation. Les meubles deviennent des objets du décor pour les ateliers de théâtre ou de la scénographie des spectacles montés pour la fête de Noël.

## **6. Conclusion**

Dans une classe de langue, l'apprenant interagit avec l'enseignant et le groupe et évolue dans un environnement spécifique qui a des particularités physiques et symboliques. L'appropriation de l'espace de classe, l'identification de ses différentes fonctions et des émotions (positives ou négatives) que l'environnement déclenche chez les apprenants apparaissent comme des éléments-clés du processus d'apprentissage, dont la motivation constitue un facteur très important. Nous avons considéré nécessaire, dans un premier temps, de sensibiliser davantage les enseignants à ces phénomènes. Sans oublier les curriculums, les contenus, les méthodes et les supports d'apprentissage, l'attention aux émotions des apprenants et la gestion de l'espace de classe en cohérence avec les activités proposées peuvent donner les moyens d'agir pour instaurer un climat de classe sécurisant et favorisant l'apprentissage.

## Bibliographie

- Décuré, Nicole (2011a), « Des rangs d'oignons au salon où l'on cause : la classe territoire », in *Études en Didactique des Langues*, n°. 18/2011, « L'espace en didactique des langues », revue du LAIRDIL, Université Toulouse III, France.
- Décuré, Nicole (2011b), « Introduction », in *Études en Didactique des Langues*, n°. 18/2011, revue du LAIRDIL, Université Toulouse III, France.
- Haramboure, Françoise (2011), « L'espace en didactique des langues : un espace en expansion, en cours de reconfiguration ? » in *Études en Didactique des Langues*, n°. 18/2011, revue du LAIRDIL, Université Toulouse III, France
- Kramsch, C. (ed.) (2002), *Language Acquisition and Language Socialization : Ecological Perspectives*. London : Continuum.
- Marcel, Jean-François (1999), « Espace et action enseignante. Éléments pour une chorématique de la salle de classe », *Mappemonde*, 55, mis en ligne [https://www.researchgate.net/publication/26432485\\_Espace\\_et\\_action\\_enseignante\\_Elements\\_pour\\_une\\_chorematique\\_de\\_la\\_salle\\_de\\_classe](https://www.researchgate.net/publication/26432485_Espace_et_action_enseignante_Elements_pour_une_chorematique_de_la_salle_de_classe) (consulté le 8 juin 2019).
- Mondada, Lorenza/Pekarek Doehler, S. (2000), « Interaction sociale et cognition située : quels modèles pour la recherche sur l'acquisition des langues ? », in *Acquisition et interaction en langue étrangère* 12, pp. 147-174.
- Riquois, Estelle (2018) « Faciliter la prise de parole en class : supports, activités et gestion de l'espace », *Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité* [En ligne], Vol. 37 N°1 | 2018, mis en ligne le 29 janvier 2018, URL : <http://journals.openedition.org/apliut/5829>; DOI : 10.4000/apliut.5829 (consulté le 08 août 2019).
- San Martin, Julia/Veyrunes, Philippe (2014), « Organisation de l'espace et placement des élèves dans la classe : analyse de l'activité enseignante », mis en ligne [https://www.researchgate.net/publication/322659031\\_Organisation\\_de\\_l'espace\\_et\\_placement\\_des\\_eleves\\_dans\\_la\\_classe\\_analyse\\_de\\_l'activite\\_enseignante](https://www.researchgate.net/publication/322659031_Organisation_de_l'espace_et_placement_des_eleves_dans_la_classe_analyse_de_l'activite_enseignante) (consulté le 3 juillet 2020).
- Sensevy, Forest/Barbu (2005), « Analyse proxémique d'une leçon de mathématiques : une étude exploratoire », in *Revue des sciences de l'éducation*, 31 (3), pp. 659-686, cité par Saint-Martin et Veyrunes 2014.
- Van Lier, L. (2004), *The Ecology and Semiotics of Language Learning*, New York : Kluwer Academic Publishers.
- Varela, F./Rosh, E./Thompson, E. (1993), *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris : Seuil, cité par Saint-Martin et Veyrunes 2014.
- Veyrunes, Philippe (2012), « Dynamique de l'activité individuelle et collective en classe lors du passage dans les rangs », in *Revue des sciences de l'éducation*, 38. 187. 10.7202/1016754ar (consulté le 3 juillet 2020).

- Veyrunes, xx/Saury, xx (2009), « Stabilité et auto-organisation de l'activité collective en classe : exemple d'un cours dialogué à l'école primaire », in *Revue française de pédagogie*, DOI: 10.2307/41202512. [https://www.researchgate.net/publication/261942046\\_Stabilite\\_et\\_autoorganisation\\_de\\_l'activite\\_collective\\_en\\_classe\\_exemple\\_d'un\\_cours\\_dialogue\\_a\\_l'ecole\\_primaire](https://www.researchgate.net/publication/261942046_Stabilite_et_autoorganisation_de_l'activite_collective_en_classe_exemple_d'un_cours_dialogue_a_l'ecole_primaire) (consulté le 08 août 2019).
- Veyrunes, Gal-Petitfaux et Durand (2007), « La lecture orale au cycle 2 : configuration et viabilité de l'activité collective dans la classe », in *Repères*, 30 : 59-76.
- Vygotski, L.S. (1997), *Pensée et langage*, Paris : La Dispute/ SNEDIT.
- Extrait de la contribution à la *Revue Internationale d'Éducation de Sèvres* N° 64 Décembre 2013 – de Florence Robine, rectrice de l'académie de Créteil - <https://ries.revues.org/3592> (consulté le 9 juin 2019).



# LE MARABOUTISME DANS LE ROMAN ALGERIEN DES ANNEES CINQUANTE

Abdellaziz KHATI

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, Algérie

khatiaziz@yahoo.fr

## Résumé

Cet article est centré sur la figure du marabout dans la littérature algérienne des années 1950. Il y est question de montrer, dans quelques romans de cette période, les différentes formes du maraboutisme telles qu'elles apparaissent dans textes des écrivains kabyles (Ouary, Feraoun, Haddadi et Mammeri). L'objectif étant de montrer l'importance sociopolitique du maraboutisme et son évolution sous l'effet de la présence coloniale.

## Abstract

### MARABOUTISM IN THE ALGERIAN NOVEL OF THE FIFTIES

This article is centered on the figure of the marabout in Algerian literature of the 1950s. It talks about showing in some novels of this period the different forms of maraboutism as they appear in texts by Kabyle writers (Ouary, Feraoun, Haddadi and Mammeri). The objective is to show the socio-political importance of maraboutism and its evolution under the effect of the colonial presence.

**Mots-clés :** *Maraboutisme, littérature algérienne des années 1950, colonialisme et mutations sociales, romanciers kabyles*

**Key words :** *Maraboutism, Algerian literature of the 1950s, colonialism and social changes, Kabyle novelists*

## 1. Introduction

Personnage majeur de la littérature populaire kabyle, la figure du marabout<sup>1</sup> est fortement présente dans la production littéraire des écrivains kabyles. Aussi, en raison de son importance sociopolitique au sein de la communauté kabyle, le maraboutisme<sup>2</sup> est représenté dans les romans des écrivains de la génération

---

<sup>1</sup> En Occident, le mot marabout renvoie au devin ou au sorcier. Au Maghreb, le mot marabout désigne plutôt l'homme de religion. Il est vrai, toutefois, que ce même homme de religion est en même temps le thaumaturge qui fait parler les morts, prédit l'avenir, soigne avec des amulettes, etc. La fonction du marabout est aussi complexe que son identité. Usant de la sacralité de l'Écrit, le marabout assiste le malade dans ses difficultés existentielles par l'effet placebo qu'il réalise par la sorcellerie.

<sup>2</sup> « L'établissement du mouvement maraboutique en Kabylie, c'est en gros le XVI<sup>e</sup> siècle. [...] L'islam est surtout celui des marabouts, une série de pratiques volontiers mêlées de

Feraoun. C'est que la production romanesque de la période coloniale avec son cachet ethnographique ne pouvait ignorer un phénomène social d'une aussi grande importance. Mais quelle est la nature de la description du marabout et du maraboutisme dans cette littérature coloniale ? Est-elle figée ou bien montre-t-elle plutôt le phénomène en mutation ? Nous penchons plutôt pour la seconde hypothèse. Et, c'est dans ce sens que nous proposons dans ce qui suit dresser le portrait du marabout et de présenter une analyse du phénomène maraboutique tel qu'il est représenté dans les quelques romans (*Le fils du pauvre*, *Jours de Kabylie* (essai) et *La terre et le sang* de M. Feraoun, *La malédiction* de M. Haddadi, *Le grain dans la meule* de M. Ouary, *La colline oubliée* de M. Mammeri) de cette période historique. Nous allons essayer, par une approche anthropologique et sociopolitique, de montrer les différentes manifestations du maraboutisme et le changement qu'elles subissent, à l'instar des autres structures culturelles composant la société traditionnelle, du fait de la présence coloniale.

## 2. Le maraboutisme dans les romans

On peut décomposer le phénomène maraboutique qui apparaît dans les romans en trois sortes de fonctions exercées par les marabouts dans la société. La première est la médiation religieuse qui consiste en la monopolisation du savoir et du pouvoir religieux. Les marabouts sont les imams et les mentors exclusifs de la population, en matière de religion, du fait qu'ils soient les seuls à avoir accès au texte coranique<sup>3</sup>. La seconde forme de maraboutisme est la médiation spirituelle et elle constitue une contradiction à la foi musulmane qui enseigne le monothéisme<sup>4</sup>. Cette forme de maraboutisme consiste en la croyance en le pouvoir d'intercession du marabout, gisant dans sa tombe sur laquelle on construit généralement une coupole, en faveur de ceux qui viennent l'implorer de leur venir en aide. Le saint marabout paraît avoir des pouvoirs surnaturels lui permettant d'influer sur le cours de la vie et d'accomplir des miracles. Au demeurant, la fonction religieuse et spirituelle des marabouts constituent leur vocation traditionnelle.

Cependant, l'administration coloniale va leur octroyer une autre fonction à remplir au sein de leurs communautés, celle d'être des intermédiaires entre elle et la population. La troisième forme de médiation qu'exercent les marabouts dans la société, sous l'autorité coloniale, est donc la médiation administrative<sup>5</sup>. En effet, eu

---

croyances thaumaturgiques ou païennes. Des anecdotes miraculeuses ou épiques tiennent lieu d'histoire. Les saints sont les marabouts. [...] Le pays kabyle en particulier reçoit (surtout au XVI<sup>e</sup> siècle) une quantité considérable de marabouts, la plupart venus du Sud marocain » M. Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, pp. 22-23.

<sup>3</sup> A. Saïd Boulifa, *Le Djurdjura à travers l'histoire (depuis l'antiquité jusqu'en 1830)*, p. 128.

<sup>4</sup> Cette croyance prend parfois la forme d'un polythéisme (chirk en arabe signifie association à Dieu : l'associateur est donc celui qui associe une autre divinité à celle d'Allah).

<sup>5</sup> « Ainsi en est-il de leur rapports ambigus avec les États. Quand l'État est islamique, ils doivent en principe le servir, et d'ailleurs celui-ci réciproquement se sert d'eux comme instrument de son pouvoir, mais en même temps ils sont souvent accusés à prendre le parti

égard à leur statut d'élite lettrée, les marabouts ont été nommés par l'administration française comme caïds et chefs de chantiers ainsi que dans tous les autres postes de responsabilité. Les marabouts servent alors d'intermédiaires entre l'administrateur français et les populations dites indigènes. Toutefois, si ce privilège dont l'administration coloniale a gratifié les familles maraboutiques leur a valu un prestige immense auprès des Kabyles, cela n'a pas eu pour conséquence de les désolidariser du reste de la communauté au sein de laquelle ils vivent. Le marabout demeure, dans l'imaginaire collectif de la communauté, l'homme de la religion.

La figure du marabout apparaît dès le premier roman de Feraoun, *Le fils du pauvre*<sup>6</sup>. On n'y voit le marabout intervenir pour régler un différend entre deux familles et mettre fin à une grande rixe au village :

« Un marabout déploie un étendard de soie jaune.

– Que la malédiction soit sur celui qui ajoutera un mot ou fera un geste ! » (*Le fils du pauvre*, p.37)

Cet exemple est des plus édifiants, car il résume toute l'importance et la complexité du personnage. En effet, homme de baraka et de réconciliation, le marabout ne doit pas pour autant son prestige et sa place d'honneur à la religion mais plutôt à son supposé pouvoir de malédiction. Ainsi, comme on le voit dans l'extrait précédent, la menace de faire abattre la malédiction a eu raison de l'acharnement des adversaires. Le rôle du marabout dans cette histoire ne s'arrête pas là. Il fallait sceller la paix entre les deux familles en conflit. Le marabout pèse alors de tout son poids et arrive à ses fins mais non sans être généreusement gratifié :

« Pour achever d'attirer sur nous la baraka, il donne aux deux marabouts vingt-cinq francs chacun. Tout le produit du malheureux *chouari* (l'année) y passe. » (*Le fils du pauvre*, p.41)

Le phénomène est complexe : il est à la fois culturel, religieux et politique. Et, les romanciers que sont, Ouary, Feraoun, Mammeri et Haddadi, chacun à sa manière, ont évoqué le maraboutisme dans ses divers aspects. Ils s'accordent, néanmoins, à montrer le phénomène dans sa complexité et son évolution : de l'homme de religion et de baraka, le marabout prend, parfois, avec la présence coloniale, la figure d'un agent de l'administration (le caïd).

### **3. Le pouvoir religieux et la médiation spirituelle**

Dans *La colline oubliée* nous voyons clairement l'enracinement de la tradition du culte des saints dans l'esprit des gens du village Tasga. En effet, il y a dans le roman beaucoup de passages qui montrent ce phénomène. Le culte des saints

---

des sociétés segmentaires antiétatiques dans lesquelles ils opèrent. » Tassadit Yacine, *Poésie berbère et identité, Qasi U diffela, héraut des At Sidi Braham*, p. 53.

<sup>6</sup> Editions Casbah, Alger 2012, cette édition est la seule qui reprend le texte original et intégral de Feraoun.

apparaît comme une « seconde religion » qui coexiste avec l'islam ou qui semble en faire partie. Cela montre le degré d'ignorance de la masse populaire des vrais préceptes de l'islam<sup>7</sup>. Dès lors qu'il est question d'un phénomène naturel (sécheresse, maladie, etc.), d'un sort individuel (mort accidentelle, stérilité, pauvreté ou richesse, etc.) ou un sort collectif (guerre, famine, émigration, etc.) tout trouve son explication dans la volonté des saints protecteurs et intercesseurs.

Les exemples montrant l'enracinement de la tradition du culte des saints sont nombreux. On peut citer ceux- où l'on peut voir des personnages prier et vénérer les saints :

« Je prie Dieu et Sidi-Ahmed, fils de Malek, tous les jours, pour que tu reviennes. » (*LCO*, p. 151)

« J'ai visité Sidi-Youcef et Chivou, j'ai imploré d'eux ta guérison. Moi qui n'attends rien des saints, j'ai envoyé des offrandes à tous ceux que je connaissais. » (*LCO*, p. 204)

« On jure aussi par les saints, comme on le voit dans cet extrait du roman de Ouary : Par Moulay Idriss nous y parviendrons. » (*Le grain dans la meule*, p. 35)

Le culte des saints prend ainsi une dimension qui s'apparente à une seconde religion annexée à l'islam et cela fait du marabout, à la fois, un guide et un médiateur spirituels.

Le pèlerinage vers les sanctuaires des marabouts est l'une des formes majeures du maraboutisme. Cette tradition existe dans tous le Maghreb et elle est évoquée dans beaucoup de roman, à l'image du texte de Malek Ouary qui raconte la Kabylie d'avant la colonisation.

« Quand je me suis approché du sanctuaire de Si-Mohand, il y avait foule [...] » (*Le grain dans la meule*, p. 16)

Dans l'exemple de *La colline oubliée*, le saint Abderrahman apparaît comme un « dieu » ayant le pouvoir d'influer sur la nature, sur les hommes et sur leurs destinées. C'est un être surnaturel qui, dans sa vie, a été un homme de religion et, après sa mort, se transforme en médiateur spirituel<sup>8</sup>. Cette forme de maraboutisme est la médiation spirituelle. Cela signifie qu'on suppose que les saints, gisant dans leurs tombeaux depuis des siècles et desquels, généralement, on ne connaît que les noms, ont des pouvoirs de guérison, de réalisation des vœux et d'intercession auprès

---

<sup>7</sup>« La grande majorité des musulmans d'Algérie n'a pas accès aux textes religieux et ne connaît souvent le message de Mohamed qu'à travers les traditions orales qui le déforment et le caricaturent ; elle ne possède que des bribes de la loi musulmane, souvent interprétées et entremêlées de croyances populaires. » Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, p. 103.

<sup>8</sup>« La mort ne leur enlève rien de leur pouvoir » du fond de son tombeau, le saint est aussi redoutable que s'il était vivant : malheur à qui encourt une malédiction terriblement prompt à venir » Henri Basset, *Essai sur la littérature des berbères*, p. 167.

de Dieu<sup>9</sup>. Dans le roman, l'invocation des saints se fait fréquente, contrairement à celle du Prophète, lequel n'est évoqué que rarement. Les saints passent ainsi pour les vrais fondateurs de l'islam et usurpent la place d'honneur au Prophète<sup>10</sup>.

Dans *La colline oubliée*, c'est la visite au tombeau du saint Abderrahman qui nous permet de voir cette forme de maraboutisme. Il était question pour Mokrane et sa femme de solliciter le saint afin qu'il mette fin à la stérilité de leur union.

« Aazi se prosterna très bas [...] »

Sauve ma maison de la désolation et mon sein de la stérilité et je reviendrai égorger un bœuf en ton honneur, compatissant Abderrahman.

Qu'il en soit ainsi par l'entremise des quarante saints des Manguellet, dit la vieille [...]

Rabaisse ta tête, ma fille, devant la volonté de Dieu, afin que lui et Abderrahman ne laissent point ton sein stérile comme les sources d'été. » (*LCO*, pp. 91-92)

Aazi implore le saint comme on implore Dieu. C'est comme si le saint pouvait forcer la main de Dieu et changer la destinée de la pauvre femme. Elle se prosterne, parle la tête baissée et promet une offrande (un bœuf). Tant de soins et de craintes que suscite le saint dans le cœur de la jeune femme. Toutefois, cette visite au tombeau du saint s'avérera vaine, puisque le couple n'aura pas l'enfant tant attendu. Il fallait alors s'adresser à un autre saint, supposé plus puissant. Et, au tombeau de cet autre saint, les rites de présentation et d'invocation sont encore plus étranges. Pourtant, ceux qui s'y rendent et les pratiquent se croient bons musulmans.

« Il ne restait plus qu'un moyen : la hadra<sup>11</sup> [...]. Dans chaque groupe les hommes se passaient de bouche à bouche la petite pipe d'où sortait ce parfum [...] propice au rêve [...] Aazi laissait déferler sur elle ce déchaînement de rythmes démoniaques et de râles extatiques dans l'espoir qu'un pareil déploiement de force bestiale allait éveiller dans son sein un souffle de vie. » (*LCO*, pp. 104-106)

Fumer du haschich et danser frénétiquement jusqu'à l'épuisement total, voire l'évanouissement, paraissent être des moyens pour prier Dieu et le saint. Et, cette seconde visite dans un tombeau sera aussi vaine que la première: les prières ne seront point exaucées.

Dans *La terre et le sang*, il y a beaucoup d'éléments révélateurs du pouvoir et de l'emprise des marabouts sur la population. Le culte des saints, la vénération et la croyance en les marabouts, en leurs pouvoirs surnaturels sont fortement représentés dans le roman. Cela nous le constatons dans les paroles du vieux Kaci alors qu'il saluait son fils avant que ce dernier n'embarque pour la France :

---

<sup>9</sup> « Chez les Berbères, [...] il est beaucoup de saints, et des plus révéérés, de la vie desquels on ignore à peu près tout [...] on cite seulement les miracles qu'ils ont accomplis après leur mort » *Op. Cit.*, p. 163.

<sup>10</sup> « La légende du prophète n'y tient pas une place très considérable. [...] de grands marabouts locaux peuvent la lui usurper » *Op. Cit.*, p. 157.

<sup>11</sup> Hadra, le mot kabyle désignant le rituel d'exorcisme fait de danse et de musique, et qui se déroule au sein de la zaouïa.

« Va mon fils. Rejoins tes amis. Ma bénédiction t'accompagne. Je n'ai jamais fait de mal. Les saints du pays ne t'abandonneront pas. » (*LTS*, p. 43)

La croyance en la protection et l'intercession des saints paraît clairement dans les paroles du vieil homme. Cependant, ce qui est intéressant dans les paroles de Kaci c'est son raisonnement, la relation de cause à effet qu'il établit entre bénédiction et bon comportement. En disant qu'il n'avait jamais fait de mal, le vieil homme sous-entend que cela lui valait une bénédiction et que celle-ci pouvait être transmise à son fils : les saints n'abandonneront pas Amer parce que son père a été un homme béni et pieux. Amer, hérite ainsi d'une bénédiction due à la droiture de son père. Un autre exemple est donné dans *Le fils du pauvre* où l'on voit une femme hériter de la bénédiction de sa mère : « va, ta mère était une sainte femme, qui ne t'a pas laissé de malédiction ! » (p. 22). Inversement, dans *La Malédiction*, Halim hérite d'une malédiction à cause des péchés et de la démence de son père : « Même si je n'ai rien fait, je paie la faute de mes ancêtres. » (*LM*, pp. 30-31).

Une autre forme de maraboutisme apparaît dans le roman : la médiation spirituelle qu'exerce le marabout entre le monde métaphysique et le monde des vivants. Et, c'est à travers l'histoire de Slimane qui se rend chez un derviche pour l'interprétation de ses rêves obscurs, que nous pouvons entrevoir cette forme de maraboutisme. Slimane est allé tourner autour de la tombe de son oncle Ali, lui donnant rendez-vous chez le derviche<sup>12</sup>. Ici apparaît le paradoxe qu'offre la fonction symbolique de la mosquée : à la fois lieu de culte et de sorcellerie en plus d'être sise à l'intérieur d'un cimetière. A présent, nous essayerons de voir la nature du rapport social que le marabout entretient avec les villageois.

« Lorsqu'il jugeait que les visiteurs étaient importants, il les faisait asseoir sur la même natte où il était assis. » (*LTS*, p. 77)

L'oracle consiste à faire parler l'âme d'Ali (mort depuis très longtemps)<sup>13</sup>. Une âme conviée à ce rendez-vous par Slimane. Le souci c'est que les Kabyles sont aussi étroitement entassés entre parents dans leurs tombes que dans leurs maisons. Et, puisque la tombe d'Ali est collée à celle de son frère Slimane, les deux âmes répondent à l'appel de Slimane et sont au rendez-vous chez le derviche.

« Il n'avait pas invité au voyage l'âme de son oncle mais les deux tombes se touchaient et il dût tourner autour des deux. » (*LTS*, p. 78)

---

<sup>12</sup> Le terme derviche désigne parfois le marabout ou toute personne atteinte de démence. La croyance populaire veut que l'on suppose à la parole de ces gens la qualité d'oracles : J'étais transformé en souche devant le comportement de ce dément ou de ce messager providentiel ; peut-être est-il l'un et l'autre à la fois car nous savons que Dieu se sert parfois des organes de ceux dont la raison a chaviré pour exprimer sa volonté. (*Le grain dans la meule*, p. 99)

<sup>13</sup> Cette pratique est citée également par Ouary dans *Le grain dans la meule* : « Es-tu fixé au moins sur l'âme que j'évoquerai pour toi ? » (p. 45)

Chez le derviche, pour protéger son neveu Amer, l'âme de Slimane empêche celle d'Ali de parler. Le rapport à la mort est ainsi dévoilé. Dans la culture kabyle, le mort veille sur les vivants, particulièrement sur ses proches.

« Il avait le pressentiment qu'Ali ne parlerait pas, que son oncle Slimane, père de Kamouma viendrait le gêner pour défendre son petit-fils. » (*LTS*, p. 78)

Ce qui nous intéresse, néanmoins, dans cette histoire, c'est le rapport entre marabout et Kabyle. Le vieux Ramdane qui accompagne son gendre Slimane juge que l'oracle n'est que trop obscur. Il se permet alors de demander plus d'explications. La réponse violente du derviche montre pleinement l'ascendant qu'il a sur ses visiteurs. Le marabout brandit la menace de son arme fatale qui a fait sa suprématie sur les Kabyles depuis que ses ancêtres s'étaient installés dans cette région : le pouvoir de malédiction.

« Oui, notre Sid. Seulement quelle devra être l'attitude de Slimane ? Est-il délié de son serment ? Doit-il le tenir ?

- Et tu viens solliciter l'avis de Si-Mahfoud, méchant homme !

- Oh pardon ! Implora Ramdane qui regrettait son audace.

- Tu mérites que je te maudisse. [...]. » (*LTS*, pp. 78-79)

Le derviche, pour éclairer Slimane et Ramdane sur la conduite à tenir vis-à-vis de cette histoire de vengeance, fait un détour par l'oralité kabyle et raconte une sorte d'apologue censé servir de morale à ses invités. Cette histoire nous servira pour mieux comprendre cet ascendant psychologique que le marabout exerce sur le Kabyle. Nous essayerons de voir d'où le marabout puise une justification à sa suprématie. Voici donc l'histoire du cheikh érudit mis à l'épreuve par le sultan qui en était jaloux. Le sultan confie au cheikh l'impossible mission de faire apprendre le Coran à un chameau ! Dépité, le cheikh demande conseil à un derviche qui le conseille ainsi :

« Ô homme instruit, lui dit le derviche, ta science te rend aveugle, borné et craintif. Peux-tu connaître les desseins du Très-Haut ? [...] Va, accepte l'élève qu'il te propose. D'ici trois ans, tu peux mourir. Tu seras alors entre les mains du Miséricordieux. Le chameau peut mourir. Tu n'auras pas à prouver ton habileté. Si a sonné enfin l'heure du sultan, superbe ! Tu te retrouveras possesseur d'un chameau et plus riche que tu ne l'es à présent. C'est ce qui arriva. Le sultan ne tarda pas à mourir et personne ne songea à réclamer le chameau. » (*LTS*, p. 79)

L'ascendant du marabout ne tient pas de son statut d'homme de religion et d'homme lettré. Cela se comprend dans le fait que l'homme qui est allé demander conseil au derviche est lui-même érudit en religion. Une qualité à laquelle s'ajoutent sa sagesse et sa modestie et qui le font envier par le sultan même. Ces nombreuses qualités n'ont tout de même pas pu être salvatrices au saint homme, lorsque le sultan le met à rude épreuve. Quelle serait donc cette faculté que le derviche posséderait et qui le rendrait ainsi capable d'éclairer l'esprit d'un érudit ? Cette faculté qui rend le

marabout supérieur aux meilleurs des hommes fussent-ils savants, paraît être le pouvoir de médiation. C'est parce que le derviche (le marabout) est considéré et se considère comme un médium pouvant intercéder auprès de Dieu, connaître l'avenir<sup>14</sup>, communiquer avec les morts et maudire qui ose le contrarier qu'il est craint et vénéré. Ici, dans l'histoire que nous analysons, le derviche paraît deviner l'avenir (la mort du sultan). Le marabout est donc un être divin: sa science et son pouvoir ne se trouvent et ne s'acquièrent pas dans les livres mais sont tirés de son être. Sa prétendue aptitude à entrevoir l'avenir se confirme dans les derniers propos que Si-Mahfoud adresse à Slimane avant qu'ils ne se quittent :

« Je te vois troublé, mon enfant, lui dit-il, je sais le sujet de tes préoccupations mais il te sera donné une grande joie, d'ici un an. Un agneau tout blanc bêle derrière toi, il bêle joyeusement car tu lui réserves tout ton amour. » (*LTS*, p. 78)

Le marabout prétend deviner les tourments de Slimane et lui annonce un événement heureux qui surviendra dans un an. La prophétie<sup>15</sup> est ainsi dite dans un langage ambigu rendant son interprétation complexe.

L'homme kabyle, à l'image de Slimane, se meut dans un univers où les morts sont aussi agissants que les vivants<sup>16</sup>. Ces derniers les sollicitent pour les éclairer ou les protéger, ou, parfois, ce sont eux qui sollicitent les vivants pour l'accomplissement d'un devoir, d'une dernière volonté qu'ils n'ont pas pu faire de leur vivant. La communication entre les deux mondes n'est jamais rompue. Les morts partagent les angoisses de leurs proches, comme le montrent les propos du derviche à Slimane :

« Mais ne te tourmente plus et cesse de tourmenter les morts. » (*LTS*, p. 79)

Le maraboutisme se manifeste aussi par certaines pratiques païennes auxquelles se livrent quotidiennement certains personnages. Nous voyons, dans l'extrait suivant, le comportement des jeunes femmes lorsqu'une dispute éclate entre deux femmes à la fontaine.

« Quelques femmes raisonnables s'interposèrent [...] pendant que les plus jeunes prenaient furtivement un caillou, crachaient dessus et le déposaient, le côté mouillé contre terre, ainsi qu'il est d'usage lorsqu'on désire qu'une dispute s'envenime. » (*LTS*, p. 197)

---

<sup>14</sup> Ou bien le derviche, sachant que le roi était vieux, ne faisait que supposer une mort prochaine du souverain.

<sup>15</sup> On peut aussi dire que le derviche ne prédit pas l'avenir mais le suppute. L'agneau blanc qu'il annonce ne peut être, pour le quémandeur (Slimane), que synonyme d'un fils, mais cela ne se produira pas par la suite.

<sup>16</sup> J'ai longtemps hésité à vous livrer la pensée [...] nos morts, j'en suis sûr, ne nous désavouèrent pas ; ce sont eux, maintenant j'en suis sûr, qui me l'ont soufflée. (*Le Grain dans la meule*, p. 150).

Ce genre de pratiques révèle que la société est immergée dans un univers magique. Ces pratiques dont l'origine reste inconnue (on ne saurait dire si elles tiennent de quelques autres croyances ou, tout simplement, s'il s'agit de coutumes locales) cohabitent avec l'islam et donnent à cet islam du Maghreb un cachet particulier.

#### 4. La médiation administrative

Dans *La malédiction*, le maraboutisme est l'un des thèmes majeurs. Madjid, le tout jeune garçon, s'aperçoit très tôt de l'ascendant du marabout sur la communauté. Aussi, se décide-t-il à se renseigner consciencieusement sur ce sujet. Mais avant de prendre conscience du phénomène maraboutique, il passe par une longue période de réflexion sur la misère et sur la malédiction frappant les siens. Ses interrogations le conduisent à penser que les marabouts sont à l'origine de cette malédiction.

Le premier constat de Madjid est que les marabouts sont entourés d'un respect religieux de la part des Kabyles. Après le respect des hommes de religion (les marabouts), les Kabyles vouent aussi un grand respect aux hommes instruits. Le marabout garde, cependant, son prestige et reste le modèle auquel on compare toute personne respectable, à l'image de l'instituteur de Madjid qui est respecté et comparé dans sa grandeur au caïd marabout<sup>17</sup>.

Les jeunes écoliers voient pour la première fois un Kabyle vêtu comme un Caïd. Cela signifie que cette fonction était attribuée traditionnellement aux marabouts. Cela signifie aussi que le colonisateur distingue bien le Marabout du reste de la population. Mais y a-t-il concrètement un clivage social entre les marabouts et la masse populaire ? La réponse semble être affirmative quand on observe bien cet extrait :

« Quelquefois, Arezki proférait ses menaces devant les trois élèves marabouts, les fils du fermier marié à une parente du Caïd. [...] et nous embrassions leurs têtes tous les matins. [...] Nous avions tous peur de la malédiction. » (*LM*, p. 17)

Les enfants kabyles apprennent à respecter ceux des marabouts dès leur jeune âge. Ce qui dénote une distinction nette entre les deux catégories de classes sociales. Les marabouts, prétendus descendants du Prophète, se placent naturellement au-dessus des Kabyles dans l'échelle sociale. Mais qu'est en-t-il réellement de leurs origines ethniques<sup>18</sup> ?

« - Oh ! Il ne faut pas attribuer à ces gens, au demeurant sympathiques une origine prophétique. Ils sont arrivés chez nous, il y a quelques siècles, formés par le pouvoir turc, dans le sud marocain... un peu pour islamiser, un peu pour renseigner... » (*LM*, p. 17)

---

<sup>17</sup> (*La malédiction*, p. 16)

<sup>18</sup> « Comme ils ne veulent pas être qualifiés de Kabyles, encore moins d'Arabes, quoique certains d'entre eux s'affirment "descendre du Prophète Mohamed", à quelle ethnie peut-on les apparenter ? » Mohamed Arab Bessaoud, Saïd Ait Ameer, *Quelques pages de notre histoire (ancienne et récente)*, p. 29.

La descendance de la famille prophétique paraît ainsi infirmée. Néanmoins, ce n'est pas tant le respect du sang prophétique qui rend les Kabyles respectueux des marabouts, c'est plutôt la crainte du pouvoir de la malédiction dont les Kabyles créditent les marabouts. C'est ainsi que, dans cet extrait, on voit comment cette crainte, plus que le sang prophétique, inspire le respect :

« Madjid ne t'amuse pas, poussé par Satan, à attirer et à mériter leur malédiction. Regarde Saïd, le vieux Saïd, le mari de notre tante: c'est un homme qui insulte les marabouts. Toute sa famille est maudite. Elle n'arrive pas à manger à sa faim ! »  
(*LM*, p. 18)

Le malheur du vieux Saïd est expliqué par la malédiction qu'il s'est attirée en insultant des marabouts. La sacralité du marabout se confond avec celle de Dieu. Et, bien qu'il lui arrive de « quitter le droit chemin » il demeure néanmoins un être divin et béni que seule la main de Dieu peut punir. On comprend donc toute la sacralité dont s'est entouré le marabout: il est craint parce que l'on redoute son pouvoir de malédiction, il est respecté parce qu'il est un homme de religion et il est intouchable et irréprochable même dans ses travers parce qu'il est au-dessus des hommes et de leurs lois et que seul Dieu, d'une façon directe, peut le rappeler à la droiture ou le briser.

Les légendes de saints marabouts capables d'accomplir des miracles portent sur les esprits des montagnards, notamment sur les femmes. Le récit de ces pouvoirs surnaturels des marabouts remplit les recueils de contes kabyles et permettent d'enraciner cette croyance en leur supériorité spirituelle. Nous voyons, ici, comment la mendicante arrive à impressionner l'esprit candide de ses auditrices.

« Tu ignores donc, belle colombe, que Lalla El-Djouher est la fille de Vava-Ouali n'Tirmitine, qui dormait avec des lions au milieu des forêts ? Elle sait tout, même les pensées de ton cœur ! » (*LM*, p. 67)

La mendicante prétend connaître jusqu'aux secrets des cœurs, elle qui est fille d'un marabout dormant avec des lions. Pourtant, la mendicante ne révèle à la jeune femme (la belle colombe) qui l'écoute que des souhaits que toutes les jeunes mariées peuvent naturellement formuler : la prospérité, la paix avec la belle-mère et l'entente et la cordialité avec le mari. Mais comment cette duperie porte-t-elle aussi efficacement sur l'esprit des montagnards ?

Pour répondre à cette question, observons cette scène où un garçon s'est montré irrespectueux et obscène avec une mendicante. Le garçon, au lieu de donner l'aumône ou tout au moins de répondre par la formule de politesse, se fait indécent avec la mendicante. Elle le maudit et le prie de poursuivre son chemin. Et c'est justement sur son chemin que le garçon tombe et se fait crever un œil. La nouvelle parvient à Madjid. Il admittra, au-delà de la rationalité avec laquelle il essaye d'expliquer les choses de la vie, que cet accident est l'effet de la malédiction jetée par la mendicante :

« Même Madjid, ce soir-là, à son retour de Draa-el-Mizan, convint en lui-même que ce coup qui frappait Halim-le démon venait directement du ciel. » (*LM*, p. 68)

Les mauvaises fortunes de la vie sont systématiquement attribuées à la malédiction d'un marabout. Et, l'homme instruit, frappé par l'étonnante coïncidence des événements, peut être amené à croire en cette explication métaphysique d'une situation ou d'un malheur. Ici, c'est Madjid, en tant qu'intellectuel, qui échoue devant les croyances populaires. Tout comme son personnage principal, le narrateur semble, lui aussi, échouer face à la pensée mystique propagée par les marabouts. Sinon, comment expliquer ce passage où l'on voit la mendiante prédire la rencontre de Madjid avec l'administrateur français et son issue ?

« Ton fils Madjid, sais-tu sur quel siège il est assis ? Sur un fauteuil d'argent ! Comprends-tu, un fauteuil d'argent ! A Draa-el-Mizan, il va rencontrer un homme venu de l'autre côté de la mer, et cet homme est déjà son ami ! Comprends-tu maintenant que tes rêves mentent ? Tu pries longuement le soir, avant de t'étendre sur ta couche, et puis tu pleures dans le noir. » (*LM*, p. 70)

La mendiante (fille d'un marabout) paraît, ici, lire dans le cœur de Mouli, connaître ses angoisses et ses rêves et prédire l'heureuse issue à la convocation de Madjid par l'administrateur. Il faudrait comprendre peut-être que la rationalité enseignée dans l'école française n'arrive pas, à elle seule, à avoir raison des croyances populaires. Car, ici encore on voit l'intellectuel échouer devant le marabout. Un autre exemple de ce genre de confrontation (intellectuel/marabout) est relaté par Feraoun dans l'un de ses essais. L'auteur relate son expérience avec son ancien camarade de classe, le jeune cheikh du village, venu à son secours un jour qu'il était fiévreux :

« Écoute. Je crois que nous "touchons" la fièvre. Mon grand-père écrivait contre le paludisme, mon père l'a fait aussi. J'essaie à mon tour. Les gens disent que ça va. [...]. Ne fais pas là l'esprit fort. Au fond, les microbes, tout le reste, c'est bon quand on se porte bien. Mais quand on est malade, on se dit autre chose, n'est-ce pas ? [...] Vous croyez qu'il ne m'a pas convaincu ? Erreur. J'ai pris toute sa médecine. Et quand j'ai été guéri, il a pris de l'ascendant sur moi. [...] Notre cheikh sait qu'il existe des moments où l'on a besoin de croire, où l'on devient naïf et tendre comme un enfant. »<sup>19</sup>

C'est donc ce besoin chez l'homme de croire en une force supérieure capable de le secourir et de le protéger contre le mal lors du danger qu'exploite le maraboutisme. Et parce que le marabout, lui, est accessible, puisqu'il vit parmi les gens ; écoute leurs prières et doléances et comprend leur besoin d'être réconfortés ; il prend de l'ascendant et s'adjuge un statut de divin et de sacralité. Puis, ici, nous avons affaire à un cheikh qui a été scolarisé dans l'école française. Et qu'à la différence de ses aïeux, il méprisait certaines pratiques maraboutiques :

---

<sup>19</sup> Mouloud Feraoun, *Jours de Kabylie*, p. 42.

« Il ne me cache pas son mépris pour les pratiques superstitieuses et même pour les méthodes éducatives en honneur dans les zaouïas. Il n'a pas oublié les leçons de l'école primaire; mais je peux dire aussi que, ces leçons, il se les rappelle uniquement au milieu de ses camarades. »<sup>20</sup>

Le jeune cheikh paraît avoir évolué dans sa pensée. L'école française l'a quelque peu marqué. Et bien qu'il paraisse avoir une attitude avec ses anciens camarades de classes bien différente de celle qu'il adopte avec les vieux, il n'en demeure pas moins, que la scolarisation l'a tiré de ses croyances.

Dans *La malédiction*, apparaît clairement l'instrumentalisation du marabout par l'administration coloniale. Le chef religieux devient chef administratif. Cela n'est pas sans altérer quelquefois son image au sein de sa communauté et le désolidariser des siens. La mésaventure de Madjid avec le Caïd illustre pertinemment cet état de fait. Le Caïd, par son comportement à l'égard de Madjid, montre du mépris et du racisme. Le Caïd est respecté et craint plus pour son statut d'agent de l'appareil administratif colonial que pour son appartenance généalogique. Il se fait terrible avec les siens, tout comme le montre cette scène où il croise Madjid au palais de l'Administrateur. On y perçoit le mépris du Caïd et celui du policier autochtone envers Madjid :

« Le Caïd avait aperçu Madjid et lui avait lancé un regard de mépris dur comme une menace [...] Le policier s'apitoya :

- Qu'as-tu, garçon, aurais-tu de la fièvre de bon matin ?

- Non, je suis venu voir l'Administrateur...

- Vous entendez ? Vous entendez ce fils de veuve qui voudrait "voir" l'Administrateur ? Est-ce que le "Hakem" reçoit des gueux qui ne lavent même pas leur derrière quand ils défèquent ? » (*LM*, p. 72)

L'attitude agressive du policier « indigène » envers Madjid relève du ressentiment chez le colonisé envers le colonisateur qu'il n'ose exprimer que devant ses propres frères. En effet, le dédain que montre le policier envers Madjid reflète le mépris de l'agent pour sa propre personne plus que pour celle de ce garçon qu'il offense pour la simple raison qu'il est de la même race que lui. Aussi, l'insulte portet-elle encore sur la femme, symbolisée ici par la mère de Madjid (ce fils de veuve). L'image honorable du « Hakem » (l'Administrateur) contraste avec celle des autochtones, des « gueux » assimilés à des êtres sans aucun civisme, presque des animaux (« bœufs de labour »).

Toutefois, l'Administrateur se fera clément avec Madjid, contrairement au Caïd qui, déçu de voir le jeune garçon se tirer d'affaire sans sanction, laissera son amertume et son dédain s'exprimer. L'Administrateur a, en effet, compris que la présence de Madjid en ce lieu tenait plus d'un règlement de compte entre le jeune garçon et le Caïd, que d'une bétise que Madjid aurait commise. L'Administrateur se montra alors très gentil avec Madjid et lui conseilla de se méfier du Caïd.

---

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, p. 42-43.

« Madjid Oussane, ne me mettez pas sur le dos votre Caïd: il est trop lourd pour moi ! Retournez à Tizi-Ouzou le plus vite possible, et soyez prudent comme le serpent. Moi, je suis seulement de passage ; je me suis trompé d'adresse. » (*LM*, p. 73)

Les paroles de l'administrateur sont pleines d'humanisme et de bon sens. Il a su comprendre les agissements du Caïd et se montrer prévenant avec Madjid. L'Administrateur dit aussi qu'il s'était « trompé d'adresse » cela signifie qu'il n'était point à l'aise dans la fonction qu'il occupait et que son comportement était exceptionnel dans la mesure où tout autre administrateur aurait été répressif avec Madjid. Les paroles de l'Administrateur révèlent aussi qu'en règle générale, les administrateurs ne se souciaient guère des agissements des caïds. Et, l'on connaît toutes les carences du système colonial (le caïdat) et tous les abus auxquels il a donné lieu.

## 5. Conclusion

Les romans de la période coloniale font apparaître le phénomène maraboutique sous toutes ses formes, tel qu'il est vécu en Kabylie. Les marabouts ont réussi – par le biais d'une religion émotionnelle dont ils ont le monopole, mêlée aux croyances populaires, ainsi que par l'exploitation des privilèges que le colonialisme leur a donnés en leur qualité d'élite lettrée et de guides spirituels des populations – à plonger la société dans un obscurantisme et une soumission totale à l'ordre colonial<sup>21</sup>.

Tantôt hommes de religion, veillant sur la tradition et s'érigeant comme une aristocratie vénérée par la population pour la sainteté de sa filiation ou par crainte de leur supposé pouvoir de malédiction, tantôt agents de l'appareil administratif colonial, les marabouts paraissent détenir les rênes du pouvoir au sein de la société traditionnelle. La présence coloniale et l'instrumentalisation qu'elle a faite de ce clergé engendre des mutations profondes au sein des familles maraboutiques: les descendants ne sont plus aussi attachés à la tradition et à la religion que l'avaient été leurs aïeux. L'école française et son enseignement laïque marque de son empreinte les esprits des jeunes marabouts qui fréquentent ses établissements. Ceux-ci, paraissent être partagés entre le rôle administratif que le colonialisme leur propose ou impose, et le fait d'assumer l'héritage culturel et religieux qui leur revient traditionnellement. Plus que cela, les marabouts scolarisés condamnent eux-mêmes

---

<sup>21</sup> Dib résume tous les aspects néfastes de l'islam des marabouts : « [...] le voile d'obscurantisme que le culte des saints a étendu sur notre pays, et toutes les pratiques de sorcellerie, tout le trafic de philtre, de charmes, de talismans auquel il a donné naissance, dont il est encore le prétexte.

La conscience du peuple en est embrumée, stupéfiée, meurtrie à un point dont lui-même ne se doute pas. Vous n'ignorez pas non plus l'usage que la colonisation a fait de ce culte. Il lui a servi à briser chez nous toute velléité de révolte, et toute volonté. [...] ce pays a été tenu sous l'envoûtement, ainsi que sous la terreur savamment entretenue par la vengeance des marabouts contre ceux qui auraient osé redresser la tête. » Mohamed Dib, *Dieu en Barbarie*, p. 186.

certaines des pratiques de leurs aïeux. Et il serait intéressant de voir dans la littérature postindépendance l'évolution du maraboutisme face aux nouvelles conjonctures sociopolitiques algériennes.

## Bibliographie

- Basset, Henri (2001), *Essai sur la littérature des berbères*, Paris : Ibis Press, « Awal », (réédition)
- Boulifa, Si Ammar Ben Saïd (1925), *Le Djurdjura à travers l'histoire (depuis l'antiquité jusqu'à 1830)*, Alger : Bringau Imprimeur-Editeur.
- Bourdieu, Pierre (2001), *Sociologie de l'Algérie*, Paris : P.U.F, « Que sais-je ? », (1<sup>ère</sup> édition en 1958)
- Dib, Mohammed (1970), *Dieu en barbarie*, Paris : Le Seuil.
- Feraoun, Mouloud (1968), *Jours de Kabylie*, Paris : Le Seuil.
- Feraoun, Mouloud (1988), *La terre et le sang*, Alger : Enag. (réédition, 1<sup>ère</sup> Éd. 1953)
- Feraoun, Mouloud (2012), *Le fils du pauvre*, Alger : Casbah. (réédition, 1<sup>ère</sup> Éd. 1949)
- Frobenius, Leo (1996), *Contes kabyles*, Tome 2 : *Le Monstrueux*, Aix-en-Provence : Edisud
- MAMMERI, Mouloud (1980), *Poèmes kabyles anciens*, Paris : François MASPERO.
- Frobenius, Leo (1995), *Contes kabyles*, Tome 1 : *Sagesse*, Aix-en-Provence : Edisud.
- Haddadi, Mohamed (1988), *La malédiction*, Paris : L'Harmattan.
- Mammeri, Mouloud (1953), *La colline oubliée*, Paris : Plon.
- Ouary, Malek (1956), *Le grain dans la meule*, Paris : Buchet-Castel Correa.
- Yacine, Tassadit (1987), *Poésie berbère et identité, Qasi U Difella, héraut des At Sidi Brahem*, Paris : La Maison des sciences de l'Homme.

# LA COULEUR D'UNE GUERRE : LA BATAILLE DU MACAR (LE ROMAN SALAMMBÔ DE FLAUBERT)

Camelia MANOLESCU  
Université de Craiova, Roumanie  
cameliமானolescu@yahoo.com

## Résumé

Le roman *Salammbô* (1862, Paris, Michel Lévy), vu comme somme du thématisme des couleurs, des détails, maintes fois analysé comme appartenant au romantisme (comme roman historique ou archéologique) pour ses descriptions et ses personnages, au réalisme pour l'action mouvementée imprimée par la guerre des Mercenaires (au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), au naturalisme pour les sensations suggérées, est la création de Flaubert, une sorte de mélange de scènes cruelles de guerre, de crimes, de violence, d'amour et d'exaltation religieuse.

Dans notre étude, nous voulons démontrer, par l'analyse des exemples tirés du roman *Salammbô* (le chapitre *La Bataille du Macar*), que le romantique Flaubert, se vengeant d'un Flaubert adepte de l'impersonnalité et de l'impassibilité, et nourri de tant de voyages et de documents, *recrée la sensation d'une couleur unique, le rouge*, comme couleur qui domine son livre ; qu'il impose, dans l'épisode de la bataille du Macar, l'esprit *du rouge-carnage, du rouge contenu et caché et du rouge répandu*.

## Abstract

### THE COLOR OF A WAR: *THE BATTLE OF MACAR* (FLAUBERT'S NOVEL *SALAMMBÔ*)

The novel *Salammbô* (1862, Paris, Michel Lévy), seen as the sum of the thematic in colours and details, often analyzed as belonging to romanticism (as a historical or archaeological novel) for its descriptions and its characters, to realism for the action eventful imprinted by the Mercenary War (in the 3rd century BC), to naturalism for the suggested sensations, is Flaubert's creation, a mixture of cruel scenes of war, crimes, violence, love and religious exaltation.

In our study, we want to demonstrate, by analyzing the examples taken from the novel *Salammbô* (the chapter *The Battle of the Macar*), that the romantic Flaubert, avenging himself on a Flaubert adept of impersonality and impassibility, and nourished by so many travels and documents, *recreates the sensation of a single colour, the red one*, as the colour that dominates his book; that he imposes, in the episode of the *Battle of the Macar*, the spirit *of red-carnage, hidden and spread red*.

**Mots-clés :** *sensation, couleur, rouge, rouge contenu et caché, rouge répandu*

**Key words :** *sensation, colour, red, hidden red, spread red*

## Introduction

Réaliste controversé du XIX<sup>e</sup> siècle, Gustave Flaubert arrive à la conclusion que le langage littéraire ressemble à la technique de la composition d'une peinture, que l'élément visuel influence la narration. Son écriture devient manière de peindre et, en même temps, de vivre pleinement la réalité à l'aide de l'expérience scripturale (Manolescu 2017)<sup>1</sup>. Le « mot juste » (Thibaudet 1935 : 207) est, au fond, *la couleur* que l'écrivain éprouve après tant d'expériences.

Le roman *Salammbô* (1862, Paris, Michel Lévy), vu comme somme du thématisme des couleurs et des détails, maintes fois analysé comme appartenant au romantisme (comme roman historique ou archéologique) pour ses descriptions et ses personnages, au réalisme pour l'action mouvementée imprimée par la guerre entre les Mercenaires et les Carthaginois (au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), au naturalisme pour les sensations suggérées, est la création de Flaubert rendue à l'aide des scènes cruelles de guerre, de crimes, de violence, d'amour et d'exaltation religieuse.

Dans notre étude, nous voulons démontrer, par l'analyse des exemples tirés du roman *Salammbô* (le chapitre *La Bataille du Macar*), que le romantique Flaubert, se vengeant du réaliste Flaubert, adepte de l'impersonnalité et de l'impassibilité, et nourri de tant de voyages et de documents, *recrée la sensation d'une couleur unique, le rouge, comme couleur qui domine son livre* ; qu'il impose, dans l'épisode de la bataille du Macar, *l'esprit du rouge-carnage, du rouge contenu et caché et du rouge répandu*.

### 1. Flaubert et le roman *Salammbô*

Flaubert a écrit son roman *Salammbô* après *une documentation* presque scientifique, de septembre 1857 jusqu'en avril 1862. Ses recherches, concrétisées dans des documents historiques et archéologiques, dans un voyage au lieu de l'action (d'avril à juin 1858, en Tunisie, à Carthage), et doublées de sa dépression nerveuse, représentent les données qui recréent l'atmosphère de la cité antique : « Je me fiche une bosse d'antiquité comme d'autres se gorgent de vin » (Flaubert 1904, *Correspondance IV* : 345). L'antiquité devient ainsi pour lui la seule variante capable d'exprimer le moi du narrateur : « Soyons féroces !... Versons de l'eau-de-vie sur ce siècle d'eau sucrée » (Thibaudet 1935 : 391) ; son ambition est de recréer la vie, de rendre une atmosphère à l'aide d'un roman qui se veut historique : « Savez-vous toute mon ambition ? Je demande à un honnête homme, intelligent, de s'enfermer quatre heures avec mon livre, et je lui donne une bosse de haschisch historique » (*ibid.*, p.399).

Plongeant « dans l'antiquité » (Flaubert 1904, *Correspondance IV* : 299) de ses recherches, Flaubert transforme ses observations dans un roman né de rien, à cause du vide de la documentation et des vestiges archéologiques mais qui va vers le mirage fixé par son écriture. « Poème en prose », « roman-poème » selon Sainte-Beuve (Buchs 2011/3 (n° 167) : 305-318), « poème barbare » selon les frères

---

<sup>1</sup> Apud Séginger, 2010.

Goncourt (1891 : 373), « poème épique » selon Gautier<sup>2</sup>, « émotion d’amphithéâtre et d’abattoir » selon G. Sand (Gautier 1979 : 314), « encyclopédie de l’Antiquité » selon Jacques Neefs (1974/15 : 52-64), le roman *Salammbô* est pour Flaubert « [...] de l’Art pur, et pas autre chose ! » (Flaubert 1923 *Correspondance II* : 217) dans le sens qu’il utilise son écriture à rendre « [...] la vie ordinaire comme on écrit l’histoire ou l’épopée » (Flaubert 1904 *Correspondance III* : 93).

Avec *Salammbô*, il réécrit une guerre civile et l’histoire d’une cité, la ville de Carthage et ses mœurs, il « [...] creuse sur le néant ou sur du néant » (*ibid.* 209), transforme le vide d’une ville détruite, d’une langue inconnue (Manolescu 2017), d’un cadre spatio-temporel dans un déroulement d’événements en vue de restituer un monde passé (sous l’influence de Polybe, d’Appien, de Pline, de Xénophon, de Plutarque, d’Hippocrate et de Michelet) et de recréer la sensation d’une couleur unique, *le rouge*, comme couleur dominante de son roman (*ibid.*) :

« D’un bout à l’autre, *c’est couleur de sang*. Il y a des bordels d’hommes, des anthropophagies, des éléphants et des supplices. Mais il se pourrait faire que tout cela fût profondément idiot et parfaitement ennuyeux » (Flaubert 1923 *Correspondance II, Lettre de Flaubert à Théophile Gautier*, le 27 janvier 1859).

Il s’inspire d’autres sources aussi : de la Bible (pour les symboles), des auteurs anciens, Grecs et Latins, non orientaux, et de Froissart (pour les machines de guerre), de Thérèse d’Avila (pour son héroïne, *Salammbô*, et son mysticisme), de la procession de Saint Janvier (pour le cortège des prêtres de Tanit), du radeau de la Méduse (pour le défilé de la Hache) et des revolvers que l’on sortait au Parlement d’Amérique (pour les poignards apportés clandestinement au Conseil de Carthage)<sup>3</sup>.

Écrivain qui voyage, s’opposant nettement à l’archéologue qui voyage, Flaubert transforme sa quête documentaire en collecte d’images et de sources : « [...] souvenirs d’Orient, étrangeté des cultes primitifs, cruautés monstrueuses, vertiges confondus du désir érotique et du fantasme religieux »<sup>4</sup>. Confrontant l’imaginaire de son sujet à un monde nouveau qui ressort de son roman, il reste quand même un voyageur qui écrit, travaillant sans cesse son style. Il n’est pas, non plus un historien, car tous ses documents archéologiques servent non à la description de l’époque passée (de la guerre et de la ville de Carthage) mais à la construction de la narration de son roman. D’ailleurs, la méthode de Flaubert, qui se sent conduit par un véritable rouge obsessionnel de l’Antiquité, est celle du travail dans le détail, de la précision du discours visuel et spatial, « [...] inséré des retours en arrière et des anticipations » (*ibid.*: 305).

---

<sup>2</sup> Christine Genin, « À propos de l’œuvre », in <https://gallica.bnf.fr/essentiels/flaubert/salammbô/propos-œuvre>.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Idem.*

## 1.2. La couleur dans le roman *Salammbô*

La couleur est, selon Goethe (1810), la couleur physique qui n'appartient pas aux objets, elle n'est que sensation de couleur.

Le roman *Salammbô* tire sa sève de souvenirs et de voyages, transformés et alimentés par l'imagination malade de son écrivain, de récits de jeunesse (Flaubert 1904 *Correspondance III* : 270) de sorte que l'image devienne symbole du livre :

« J'ai pensé, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple, dans mon roman carthaginois, je veux faire *quelque chose de pourpre* [...]. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes » (*ibid.* : 219).

Alors, selon les affirmations de Flaubert, on peut affirmer que le roman *Madame Bovary* met sur le premier plan le gris-vert de la moisissure tandis que *Salammbô* devient *le roman du pourpre*.

Tout en cherchant la méthode et le sujet pour son roman carthaginois, Flaubert s'arrête devant une couleur, le *rouge*, qui devient son obsession tout au long du roman : c'est un rouge nocturne et centripète, la couleur du feu central de l'homme et de la terre ; c'est le sacré et le secret, la couleur de l'âme, du cœur mais aussi celle de la mort ; c'est un rouge vif, diurne, solaire, centrifuge, qui incite à l'action comme image de l'ardeur et de la beauté, de la jeunesse et de la richesse ; c'est aussi un rouge guerrier, l'enjeu de la bataille ; c'est le *rouge* de Dionysos ou l'emblème du pouvoir. Extériorisé, c'est un *rouge* qui est dangereux s'il n'est pas contrôlé (Gheerbrant/Chevalier 1997).

Toutes ces définitions et explications du dictionnaire se superposent exactement sur le récit flaubertien : c'est un mélange d'histoire amoureuse, humaine (*Salammbô* et Mâtho) et divine (Tanit-Moloch) et d'événements historiques ayant comme toile de fond la première guerre punique et la célèbre cité de Carthage, tout baigné dans le rouge de la religion, de la guerre, de l'amour ou de la sexualité, du pouvoir, de la matière.

Mais chez Flaubert, le rouge n'apparaît que rarement de manière explicite dans le texte, il y est omniprésent sous forme implicite et agit violemment sur les sens du lecteur qui s'imagine le déroulement de l'action du roman. Comme l'image sort du « ventre » de ses voyages et de ses notes de jeunesse, comme il l'avale comme un gourmand et la digère avidement, se pénétrant de la sensation éprouvée, Flaubert se réjouit du fait que cette couleur, si longtemps recherchée, peut être finalement mise sur la feuille de papier, avec la méthode d'un véritable peintre. Si chez Proust toute action devient impression, R. Debray-Genette (1971 : 39-62) considère que la description flaubertienne impose le mouvement inverse : « [...] ce qui était impression devient action » parce que, dans la vision de son auteur, la scène prise sur le vif est transférée sous forme de description dans le roman et le tableau, conçu pour la peinture, devient page d'écriture, porteuse de sentiments, de sensations, de couleur :

« J'éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu'à voir, mais quand je vois bien » (Flaubert 1922 *Correspondance I* : 124).

« Je m'incrusterai dans la couleur de l'objectif et je m'absorberai en lui avec un amour sans partage » (*ibid.*, p. 424.).

## 2. La bataille du Macar

Dans le roman *Salammô* (dans sa variante initiale, *Carthage*), Flaubert essaie d'appliquer les recettes romanesques de *Madame Bovary* : l'épisode de la bataille du Macar<sup>5</sup> est décrit comme une scène cruelle d'amour, la cité de Carthage semble être le double de la petite ville Yonville mais les hommes, soit qu'on parle des Carthaginois ou des Mercenaires, soit qu'on parle des habitants de la petite bourgade au voisinage de Rouen, sont toujours « féroces », animés par des superstitions et des cruautés : « Je crois même avoir été moins dur pour l'humanité dans *Salammô* que dans *Madame Bovary* », écrit Flaubert à Sainte-Beuve (*Lettre à Sainte-Beuve*, les 23-24 décembre 1862). Seuls, Salammô et Mâtho, les personnages centraux du roman flaubertien, tracent leur destin tragique dans des combats contre Moloch, le dieu du jour et de la violence, contre l'ordre préétabli, contre le suffète de Carthage, Hamilcar, contre la religion cruelle des ancêtres.

L'ambition de Flaubert est donc de « ressusciter Carthage »<sup>6</sup>, la civilisation depuis longtemps disparue, et avec elle, annoncer une couleur qui choque. La méthode que Flaubert utilise demande la création d'un « réseau » cohérent d'images (Gothot-Mersch, Claudine (1991 : 5-29) ; se moquant de l'archéologie et se soumettant à l'harmonie d'une couleur dominante, un *rouge général*, l'écrivain impose l'impression de réalité, décrivant en maître absolu une véritable échelle des monstruosité (Philipot 2010).

Lorsqu'Hamilcar devient le commandant « [...] des forces puniques contre l'armée des barbares »<sup>7</sup> (p. 204), le visuel Flaubert se permet de jouer avec l'imagination du lecteur, créant des scènes terrifiantes où le rouge prédomine, comme symbole des monstruosité, des massacres. Selon l'opacité ou la transparence des matériaux qui rendent le rouge guerrier, l'action est plus mouvementée, les sensations plus vives, de sorte que le lecteur a l'impression qu'il participe, lui-même, aux événements. Se mêlant au jaune du désert, de la chaleur du soleil destructeur ou Moloch, et au bleu du ciel accablant, de la mer sentie partout, le rouge, suggéré à travers tout le roman, est la couleur suprême. Comme un vrai peintre qui avale la couleur du décor et de l'action, Flaubert enrichit l'imagination du lecteur et lui impose l'esprit *du rouge-carnage, du rouge contenu et caché et du rouge répandu*.

---

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> « Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage ! C'est là une Thébaidé où le dégoût de la vie moderne m'a poussé », *Lettre à Ernest Feydeau* (29/30 novembre 1859), Gustave Flaubert 1927, *Correspondance IV*, nouvelle édition augmentée, Paris : Louis Conard, p. 447.

<sup>7</sup> Toutes les citations renvoient au roman *Salammô* de Gustave Flaubert (1986), Paris : Flammarion, col. G. F.

*La bataille du Macar* est l'exemple le plus éloquent de la maîtrise du rouge.

Cette bataille, appelée souvent dans les sources historiques, la bataille de Bagradas ou la bataille du Macar, a eu lieu en 239 av. J-C et oppose le général Hamilcar Barca, le suffète de Carthage, à la ville d'Utique ; elle est aussi la première victoire majeure des Carthaginois contre les Mercenaires.

Dans l'épisode du roman de Flaubert, Hamilcar remplace Hannon le Grand à cause de sa défaite dans la bataille d'Utique. C'est Hamilcar qui prépare alors son armée, ses soldats et ses éléphants, mais il ajourne le moment décisif. Une nuit, il conduit son armée jusqu'au voisinage du pont sur le Macar et engage la bataille contre les Mercenaires conduits par Spendius, qui semblent se réjouir d'une victoire surprenante. À l'aide de ses éléphants de guerre, Hamilcar traverse les lignes mercenaires à la rencontre de son allié, le chef numide Narr'Havas, change le sort du combat et fait finalement la conquête d'Utique<sup>8</sup>. Arrivé en hâte, Mâtho, irrité, constate le désastre<sup>9</sup>.

Dans le scénario du Macar, Flaubert décrit la cruauté des scènes de guerre en suggérant soit *le rouge contenu*, soit *le rouge répandu*.

Les préparatifs du suffète Hannon témoignent *d'un rouge caché*, d'une action retenue : « [...] il admit des hommes déshonorés, la crapule de Malqua, des fils de Barbares, des affranchis », « [...] son premier soin fut de réformer la Légion [...], il commanda des glaives plus courts, des brodequins plus forts », il « [...] réduisit les bagages » et arma les conducteurs d'un « [...] maillet et d'un ciseau afin de pouvoir dans la mêlée leur fendre le crâne s'ils s'emportaient » (p. 206). De plus, « [...] les troupes, en armes du matin au soir, défilaient dans les rues » (p. 207) et « [...] le Suffète ordonna que trente-deux des éléphants se placeraient dans le fleuve » (p. 215).

Mâtho, dont la « [...] volonté superbe fulgurait dans ses yeux, pareille à une flamme d'un sacrifice » (p. 210), se prépare, à son tour, pour le grand combat, comme symbole *d'un rouge qui va se répandre partout* : « [...] on fortifia les angles par quatre tours énormes garnies de catapultes [...], on bûcha dans les montagnes tous les sentiers, toutes les gorges » (p. 212). L'attente est toujours difficile, Mâtho « [...] se couchait à plat ventre et, dans le bourdonnement de ses artères, croyait entendre une armée » (p. 213).

Traversant le Macar, entre les deux lignées d'éléphants, les Carthaginois surprennent les Barbares par leur action rapide. Flaubert fait appel à sa caméra cinématographique, en la déplaçant selon les besoins de son scénario. La disposition de l'armée, sur les pentes intérieures d'une vallée sous forme d'amphithéâtre, permet la visualisation de la distance et renforce la sensation de violence, de cruauté : « Les longues files des Barbares descendaient en courant », « [...] les cavaliers dépassèrent les éléphants qui se ralentissaient » (pp. 253-254). La caméra de Flaubert s'approche ou s'éloigne du lecteur en assurant à la scène décrite le mouvement nécessaire et la couleur qui conviennent, comme dans un récit filmique : les armes brillent, le sang jaillit comme un ruisseau, un grand nombre de

---

<sup>8</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille\\_de\\_Bagradas](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Bagradas).

<sup>9</sup> <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salammb%C3%B4>.

soldats comme une « muraille » (p. 220) de casques, d'armes et d'étendards se confronte avec « [...] les javelots, les dards, les balles des frondes » (p. 218), de sorte que la scène s'imbibe du rouge atroce de la guerre : « Les figures disparaissaient à moitié sous la visière des casques; des cnémides en bronze couvraient les jambes droites, les larges boucliers cylindriques descendaient jusqu'aux genoux » (p. 220).

La bataille s'amplifie comme « un gouffre ». Bon stratège, Hamilcar sait bien conduire son armée qui semble « vivre comme une bête et fonctionner comme une machine » tandis que celle des Barbares « [...] n'avait pu maintenir son alignement » (*idem.*).

Si *le rouge non répandu* se cache dans l'accumulation d'objets militaires, alors l'agglomération d'hommes, d'animaux et d'objets luisants qui coupent comme un rasoir fait voir *le rouge répandu* ; la frontière entre ces deux types de rouge est très mince : un seul objet qui coupe et l'équilibre est détruit. Le champ de bataille devient alors rapidement « [...] un océan où bondissaient des aigrettes rouges avec des écailles d'airain, tandis que les clairs boucliers se roulaient comme une écume d'argent » (p. 222). Les lances « [...] s'inclinaient et se relevaient alternativement », les glaives « nus » se précipitaient. On entend « [...] la sonnerie des clairons et le grincement des lyres », « [...] les boules de plomb et les amandes d'argile » qui passent dans l'air, faisant

« [...] sauter les glaives des mains, la cervelle des crânes » (*idem.*),  
« [...] quand les mains étaient vides, on s'étreignait corps à corps ; les poitrines craquaient contre les cuirasses et les cadavres pendaient la tête en arrière, entre deux bras crispés » (*idem.*).

Une fois la barrière franchie entre ces deux types de rouge, on ne peut pas arrêter la coulée du sang qui envahit la proximité de même que la perspective. Le craquement sourd des ossements, la lividité et l'immobilité des cadavres préparent une autre image atroce, celle des éléphants piqués : « [...] que du sang coulait sur leurs oreilles, [...] leurs trompes, barbouillées de minium, se tenaient droites en l'air, pareilles à des serpents rouges » (p. 223). L'assaut des éléphants rend la scène de la guerre de plus en plus terrible : les cohortes « [...] refluaient à gros bouillons », les éléphants,

« [...] se jetèrent au milieu, impétueusement. Les éperons de leur poitrail, comme des proues de navire, fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros bouillons. Avec leurs trompes, ils étouffaient les hommes, ou bien les arrachant du sol, par-dessus leur tête ils les livraient aux soldats dans les tours ; avec leurs défenses, ils les éventraient, les lançaient en l'air, et de longues entrailles pendaient à leurs crocs d'ivoire comme des paquets de cordages à des mâts. » (p. 224).

Mais chaque page d'écriture chez Flaubert doit avoir sa sœur jumelle. En réponse à la cruauté des Carthaginois, vient la réaction des Barbares qui complète le désastre :

« Les Barbares tâchaient de leur crever les yeux, de leur couper les jarrets ou, se glissant sous leur ventre, y enfonçaient un glaive jusqu'à la garde et périssaient écrasés; les plus intrépides se cramponnaient à leurs courroies ; sous les flammes, sous les balles, sous les flèches ils continuaient à scier les cuirs et la tour d'osier s'écroulait comme une tour de pierres » (*idem.*).

Le massacre devient une sorte de « montagne » où des « cadavres et armures » (*idem.*) suggèrent une fois de plus la monstruosité de la guerre, *le rouge répandu* s'infiltrant partout, annihilant *le rouge contenu, caché*. Le métal des armures et des armes, baigné dans du sang, semble se dissoudre dans la couleur de la guerre, se fluidiser à cause de la haute température émanée par l'atmosphère ou par le corps d'où la vie se retire, laissant en toute liberté la sensation suprême du rouge infernal :

« La phalange extermina commodément tout ce qui restait de Barbares. Quand arrivaient les épées, ils tendaient la gorge en fermant les paupières. D'autres se défendirent à outrance ; on les assomma de loin, sous des cailloux, comme des chiens enragés, Hamilcar avait recommandé de faire des captifs. Mais les Carthaginois lui obéissaient avec rancune, tant ils sentaient de plaisir à enfoncer leurs glaives dans les corps des Barbares. Comme ils avaient trop chaud, ils se mirent à travailler nu-bras, à la manière des faucheurs ; et lorsqu'ils s'interrompaient pour reprendre haleine, ils suivaient des yeux, dans la campagne, un cavalier galopant après un soldat qui courait. Il parvenait à le saisir par les cheveux, le tenait ainsi quelque temps, puis l'abattait d'un coup de hache » (p. 226).

La mort des captifs d'Hamilcar est, elle aussi, un emblème *du rouge répandu*, depuis les têtes coupées par les gens de la campagne jusqu'aux captifs envoyés à Carthage :

« Pour éblouir le peuple, Hamilcar, dès le lendemain de la victoire, avait envoyé à Carthage les deux mille captifs faits sur le champ de bataille. Ils arrivèrent par longues compagnies de cent hommes chacune, tous les bras attachés sur le dos avec une barre de bronze qui les prenait à la nuque, et les blessés, en saignant, couraient aussi ; des cavaliers, derrière eux, les chassaient à coups de fouet » (p. 234).

De l'autre côté, les captifs des Barbares complètent l'image : [...] la vermine et les ordures. Leurs cheveux arrachés par endroits laissaient à nu les ulcères de leur tête; et ils étaient si maigres et hideux qu'ils ressemblaient à des momies dans des linceuls troués (p. 251).

Plus la caméra s'approche (focalisant soit sur la proximité, soit sur l'éloignement), plus la couleur effraye le lecteur qui transforme les pages de sa lecture en image dominée par la monstruosité guerrière ; *le rouge se solidifie dans sa tendance de devenir noir*. Source de mort, la couleur guerrière, le rouge, est l'enjeu de la bataille et de la cruauté. La guerre est horrible en elle-même, mais Flaubert, s'imaginant aussi des crimes en son nom, la rend plus atroce encore. L'image terrible où l'homme n'est plus un être rationnel se continue avec des scènes où les animaux sont des sujets de dispute entre les soldats :

« [...] on l'assommait (le chien) avec une pierre et, s'aidant des courroies du bouclier, on descendait le long des palissades, puis, sans rien dire, on le mangeait. [...] Dans la quatrième dilochie du douzième syntagme, trois phalangistes, en se disputant un rat, se tuèrent à coups de couteau » (p. 249),

des scènes où les Mangeurs des choses immondes font leur loi à l'aide de leurs haches : « [...] on leur abattait les mains » (p. 250). La dimension changeante du rouge, ses nuances, ses reflets, le rendent plus capable de symboliser les ravages de la guerre :

« [...] on apercevait des jambes, des sandales, des bras, des cotes de mailles et des têtes dans leurs casques, maintenues par la mentonnière et que roulaient comme des boules; des chevelures pendaient aux épines; dans des mares de sang, des éléphants, les entrailles ouvertes, râlaient couchés avec leurs tours; on marchait sur des choses gluantes et il y avait des flaques de boue, bien que la pluie n'eût pas tombé » (p. 303).

Le rouge, devenu matière, est plus foncé que d'habitude car il glisse vers le noir, symbole de l'absence ou de la négation. La description des cadavres du champ de guerre, après le combat, surprend le lecteur parce que, cette fois-ci, Flaubert rend la couleur par le manque de couleur : au rouge de la vie il substitue la lividité de la mort, à la couleur, la non-couleur ou, tout au plus, le noir comme valeur intermédiaire du rouge qui va vers la pourriture :

« Les hommes du Nord étaient gonflés d'une bouffissure livide, tandis que les Africains, plus nerveux, avaient l'air enfumé et déjà se desséchaient. On reconnaissait les Mercenaires aux tatouages de leurs mains » (p. 305).

« [...] Les Anciens décrétèrent l'exécution des captifs [...]. Les deux mille Barbares furent attachés dans les Mappales, contre les stèles des tombeaux ; et des marchands, des goujats de cuisine, des brodeurs et même des femmes, les veuves des morts avec leurs enfants, tous ceux qui voulaient, vinrent les tuer à coups de flèche. On les visait lentement, pour mieux prolonger leur supplice : on baissait son arme, puis on la relevait tour à tour ; et la multitude se poussait en hurlant. [...] Plusieurs gagnèrent de fortes sommes à louer des arcs. On laissa debout tous ces cadavres crucifiés, qui semblaient sur les tombeaux autant de statues rouges [...]. La sanction des dieux n'y manqua pas ; car de tous les côtés du ciel des corbeaux s'abattirent. [...] Sur les terrasses, sur les dômes, à la pointe des obélisques et au fronton des temples, il y avait, çà et là, de gros oiseaux qui tenaient dans leur bec rougi des lambeaux humains. [...] Ce châtement avait terrifié les Barbares, sans doute, car du haut d'Eschmoûn on les vit abattre leurs tentes, réunir leurs troupeaux, hisser leurs bagages sur des ânes, et le soir du même jour l'armée entière s'éloigna » (p. 234).

La mort s'installe partout, elle est le ventre d'où sort la vie. Dans la vision de Flaubert, c'est l'image qui, s'empregnant du rouge total, répandu ou contenu, transmet au lecteur la sensation de cruauté, de monstration guerrière.

## **Conclusions**

Écrivain en perpétuelle quête de style, romantique dans certains romans, réaliste dans d'autres, naturaliste qui dépasse les limites de son siècle par son besoin de disséquer

la réalité, adepte du scientisme dans la littérature, fondateur de l'impressionnisme littéraire, selon Eugène Lerch (1930), Flaubert, dans son effort de suggérer *une couleur, le rouge*, se transforme définitivement dans un véritable peintre qui se laisse pénétrer d'images, qui compose la sensation colorée et introduit le personnage dans l'action. Tout comme les peintres, qui font des études de détails, de couleurs et de personnages, Flaubert crée ses propres esquisses à l'aide du mot, de la lumière qui tombe sur les objets et impose une couleur propre pour chacun de ses romans. Pénétré par la couleur suggérée, *le rouge*, il ressent le besoin de s'identifier avec la substance des choses.

Cette couleur, *le rouge*, sous forme de pâte verbale, est présente partout dans le roman *Salammô* ; c'est la couleur qui parle de la violence, de la monstruosité, des carnages. Le mot, comme instrument de l'écrivain, prend de la consistance et devient couleur transférée sur la toile du peintre. L'écrivain, observateur d'images, se transforme en écrivain-peintre d'un roman où la couleur imprime l'action et les personnages mais c'est au lecteur de recréer le son et la bande sonore, c'est au lecteur de refaire l'action imaginée par l'écrivain.

Nous avons voulu démontrer, dans notre étude, que cette couleur, explicite ou implicite, acquiert de la matérialité par la force des images créées, et que le roman *Salammô* peut être lu comme un tableau. *Le rouge-carnage*, sous forme de *rouge contenu* et de *rouge répandu*, omniprésent dans la scène de la bataille du Macar, envahit l'imagination du lecteur qui fait la lecture du roman sous la forme d'une grille des tons de rouge<sup>10</sup>.

S'ambitionnant de « ressusciter » la civilisation carthaginoise et, en même temps, une couleur qui se plie à merveille sur les cruautés de la guerre entre les Carthaginois et les Mercenaires, Flaubert recrée un réseau d'images, une véritable échelle des monstruosité ; action, image et son sont les ingrédients d'un roman où la suggestion tient la place la plus importante.

## Corpus

Flaubert, Gustave (1922), *Correspondance I*, Paris : Librairie de France, Édition du Centenaire.

Flaubert, Gustave (1923), *Correspondance II*, Paris : Librairie, de France, Édition du Centenaire.

Flaubert, Gustave (1904), *Correspondance III*, Paris : Bibliothèque Charpentier.

Flaubert, Gustave (1904), *Correspondance IV*, Paris : Bibliothèque Charpentier.

Flaubert, Gustave (1927), *Correspondance IV* (nouvelle édition augmentée), Paris : Louis Conard.

Flaubert, Gustave (1986), *Salammô*, Paris : Flammarion, col. G.F.

---

<sup>10</sup> Pierre Monnier (1921) considère Flaubert un vrai coloriste qui met en pratique les principes des peintres.

## Bibliographie

- Bieler, Arthur (1962), « La Couleur dans *Salammbô* », in *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 21 : 18, in [https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/021\\_018](https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/021_018) (dernière consultation le 20 juillet 2020).
- Buchs, Arnaud (2011), « Critique et subjectivité, Sainte-Beuve lecteur de Flaubert », in *Poétique* 2011/3 (n° 167) : 305-318.
- Debray-Genette, Raymonde (1971), « Du mode narratif dans les *Trois Contes* », in *Littérature*, 1971/2 : 39-62.
- Fessaguet, Dominique (2012), « Les couleurs chez Flaubert : entre mort et création », *Topiques* 2012/3 (n°120) : 39-50, in <https://www.cairn.info/revue-topique-2012-3-page-39.htm#> (dernière consultation le 15 septembre 2020).
- Gautier, Théophile (1979), *L'Orient*, t. II, Éditions d'Aujourd'hui.
- Gautier, Théophile, (1862), « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert », in le *Moniteur officiel*, le 22 décembre 1862, apud *Études critiques* in [flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbô/sal\\_gau2.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbô/sal_gau2.php) (dernière consultation le 15 septembre 2020).
- Genin, Christine, « À propos de l'œuvre » in <https://gallica.bnf.fr/essentiels/flaubert/salammbô/propos-œuvre> (dernière consultation le 20 mai 2020).
- Gheerbrant, Alain/ Chevalier, Jean (1997), *Dictionnaire des symboles*, Paris : Bouquins.
- Goethe, Johann Wolfgang ([1810]1973), *Le Traité des couleurs*, traduction française d'Henriette Bideau, accompagnée de trois essais théoriques de Goethe ; introduction et notes de Rudolf Steiner, Paris : Éditions Triades.
- Goncourt, Edmond et Jules de ([1891] 1956), *Journal*, Paris : Fasquelle et Flammarion, t. I.
- Gothot-Mersch, Claudine (1991), « Sur le renouvellement des études de correspondances littéraires : l'exemple de Flaubert », in *Romantisme*, numéro thématique : *Panorama*, 1991/72 : 5-29.
- Jullien, Dominique (2016), « "Quelque chose de rouge" : l'esthétique des tableaux vivants dans *Salammbô* », in *Flaubert. Revue critique et génétique*, 15, in <https://journals.openedition.org/flaubert/2529> (dernière consultation le 15 septembre 2020).
- Lerch, Eugen (1930), *Hauptprobleme der französischen Sprache*, Braunschweig: G. Westermann.
- Manolescu, Camelia (2017), « *Salammbô* de G. Flaubert – notes de l'écriture littéraire et de l'observation du peintre » in *Analele Universitatii din Craiova*, Seria Științe Filologice, Langues et littératures romanes, an XXI, 2017/1, Craiova : Universitaria : 179-194.
- Manolescu, Camelia (2016) « Hamilcar du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert (le pouvoir à Carthage) » in *Actes du Colloque International « La Réception de l'antiquité gréco-latine dans les cultures européennes »*, VIII<sup>e</sup> édition, Craiova, 26-27 mai 2016 : 207-220.

- Manolescu, Camelia (2016) « Les sacrifices dans le roman *Salammbô* de Gustave Flaubert », in Camelia Manolescu, Valentina Rădulescu (éds.) *Actes du Colloque International « 50 ans de français à l'Université de Craiova »*, tome II, *Le texte littéraire : approches critiques et traductologiques*, Craiova, les 19-20 mai 2016 : 93-106.
- Manolescu, Camelia (2010), « Astarté-Tanit-Salammbô » in *Ipostaze ale femeii în lumea antică (greacă și romană)*, Mădălina Strehchie (coord.), Craiova : Universitaria : 119-135.
- Manolescu, Camelia (2009), « La civilisation et la barbarie dans le roman flaubertien (étude sur le personnage Mâtho du roman *Salammbô* » in *Receptarea antichității greco-latine în culturile europene*, II<sup>e</sup> édition, Craiova : Universitaria : 281-288.
- Manolescu, Camelia (2006), *Le rouge dans Salammbô de Flaubert*, Craiova : Aius PrintEd.
- Mavrodin, Irina (1981), *Modernii, precursori ai clasicii*, Cluj-Napoca : Ed. Dacia, col. « Discobolul » (le chapitre *Flaubert*).
- Monnier, Pierre (1921), *Flaubert coloriste*, Paris : Mercure de France.
- Neefs, Jacques (1974), « Salammbô, textes critiques », in *Littérature*, 1974/15 : 52-64.
- Philippot, Didier (2010), « Le rêve des bêtes : Flaubert et l'animalité », in *Revue Flaubert*, 2010/10, *Animal et animalité chez Flaubert*, numéro dirigé par Juliette Azoulay.
- Didier Philippot (2006), *Flaubert*, Paris : Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. *Mémoire de la critique*.
- Séginger, Gisèle (2010), *Gustave Flaubert 7. Flaubert et la peinture*, Caen : Lettres Modernes Minard in [http://flaubert.univrouen.fr/comptes\\_rendus/bender\\_jurt.php](http://flaubert.univrouen.fr/comptes_rendus/bender_jurt.php) (dernière consultation le 20 mai 2020).
- Thibaudet, Albert ([1922]1935), *Gustave Flaubert*, Paris : Gallimard, VIII<sup>e</sup> édition. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille\\_de\\_Bagradas](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Bagradas) (dernière consultation le 15 juin 2020).
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salammb%C3%B4> (dernière consultation le 15 juin 2020).
- [https://flaubert.univrouen.fr/etudes/salammbô/sal\\_gau2.php](https://flaubert.univrouen.fr/etudes/salammbô/sal_gau2.php) (dernière consultation le 15 septembre 2020).

# L'INSPIRATION LYRIQUE SUBVERSIVE DE LUBOMIR GUENTCHEV

Alain VUILLEMIN  
Université « Paris-Est », LIS (EA 4395), France  
alain.vuillemin@dbmail.com

## Résumé

L'Histoire et les circonstances historiques font que l'inspiration lyrique d'un écrivain, son expression la plus intime, peut apparaître comme une manière de protestation et de subversion. L'œuvre de Lubomir Guentchev en est un exemple en Bulgarie, au XX<sup>e</sup> siècle. Inquiété dans son pays dès 1944, déclaré « ennemi du peuple » en 1952, persécuté en 1973, cet auteur né en 1907 et disparu en 1981 a été interdit de publication de son vivant. Les manuscrits de ses *Écrits inédits*, qu'il avait laissés en français et en bulgare, ont été retrouvés en 1999. Ils ont commencé à être publiés en France depuis 2003 et en Bulgarie depuis 2020. Au temps du totalitarisme et du réalisme socialiste, l'expression de ses « convictions et insatisfactions personnelles », fût-ce dans le plus grand secret, lui a été reprochée lors d'un interrogatoire de police, le 17 avril 1973. Sa démarche, très personnelle et subjective, avait été jugée corrosive ? Son inspiration avait été perçue comme subversive, de même que ses mobiles, ses caractéristiques et ses choix esthétiques.

## Abstract

### LUBOMIR GUENTCHEV'S SUBVERSIVE LYRICAL INSPIRATION

History and historical circumstances mean that the lyric inspiration of a writer, his most intimate expression, can appear as a form of protest and subversion. The work of Lubomir Guentchev is an example in Bulgaria in the 20<sup>th</sup> century. Worried in his country in 1944, declared "enemy of the people" in 1952, persecuted in 1973, this author born in 1907 and disappeared in 1981 was banned from publication during his lifetime. The manuscripts of his *Unpublished Writings*, his unpublished writings, which he had left in French and in Bulgarian, were found in 1999. They began to be published in France in 2003 and in Bulgaria in 2020. At the time of totalitarianism and socialist realism, the expression of his "personal convictions and dissatisfaction, albeit in the greatest secrecy, was reproached to him during a police interrogation on April 17, 1973. His approach, very personal and subjective, had been deemed corrosive? His inspiration had been seen as subversive, as were his motives, characteristics and aesthetic choices.

**Mots-clés :** *francophonie, lyrisme, totalitarisme, subversion, dissidence, Bulgarie*  
**Key words :** *francophonie, lyricism, totalitarianism, subversion, dissidence, Bulgaria*

La tonalité lyrique des *Écrits inédits* de Lubomir Guentchev s'est affirmée avec la publication quasi simultanée, en cette fin de 2020, de leur tome 9, *Le don*

*poétique* - *Поетичният дар*, en français et en bulgare, et de leur tome 10, *Лирически драми* (ses « Drame lyriques ») en langue bulgare, qui avaient été précédés en 2006 par la publication de leur tome 5, son *Théâtre lyrique*, en français, et par celle de leur tome 6, ses *Poésies lyriques*, écrites directement en français en français. Le caractère corrosif de cette œuvre apparaît encore plus nettement avec ces deux dernières parutions. L'Histoire, les circonstances historiques, font en effet, parfois, que l'inspiration lyrique d'un écrivain, son expression la plus intime et la plus personnelle, celle de son « moi » intérieur, peut apparaître comme une manière de subversion. L'œuvre de Lubomir Guentchev en est un exemple au XX<sup>e</sup> siècle. Inquiété dans son pays dès 1944, déclaré « ennemi du peuple » en 1952, persécuté en 1973, cet auteur qui était né en 1907, à Pazardžik et qui est mort à Plovdiv en 1981, a été interdit de publication de son vivant. Sa voix a toujours été étouffée au temps du totalitarisme en Bulgarie par les autorités de la République populaire qui avait été instituée en ce pays en 1946 et qui a perduré jusqu'en 1990-1991.

Cet auteur a pourtant laissé de nombreux manuscrits en français comme en bulgare qui ont été retrouvés en 1999. Ils ont commencé à être publiés en France depuis 2003, sous le titre générique d'*Écrits inédits* pour insister sur l'idée que ces œuvres préservées par sa famille après sa disparition, en dépit des risques encourus, n'avaient jamais pu être éditées de son vivant. En un temps où, en Bulgarie, à partir de 1948, l'esthétique du réalisme socialiste était devenue l'unique démarche de création qui était tolérée afin d'exalter l'édification de la société socialiste et communiste, on avait « interdit le lyrisme et l'amour en littérature » (Castellan et Vrinat-Nikolov 2007 : 247) dans ce pays. L'inspiration de Lubomir Guentchev transgressait ouvertement ces interdictions. Dès la fin des années 1920, cet auteur avait déjà composé de premières pièces de vers en langue française, consacrées à la *Musique*, en 1929-1930, à un *Chant de mer*, au printemps 1929, à Varna ; à la *Musique*, en 1929-1930 ; à *Une voix dans la nuit* en mai 1930, à Varna, sur les bords de la Mer noire comme le révèlent son essai sur *Le don poétique* et le choix de ses propres poésies qui ont été regroupées dans ce recueil, publié en 2020. Il a aussi longuement médité sur « ce que nous avons pour habitude de nommer « inspiration » (Guentchev, *D*, 2020 : 30), sur sa nature et sur sa finalité « pour recréer la fraternité entre êtres humains par la pensée et les sentiments, le chagrin, la joie et la contemplation de la beauté [pour ériger] le particulier au rang d'universel (Guentchev, *D*, 2020 : 30-32), ainsi qu'il l'explique dans un *Aperçu sur la poésie* qui expose dans *Le don poétique* ce que son art poétique aurait été.

Cette intention majeure correspond à ce qu'on entend aujourd'hui par la notion d'« intersubjectivité ». Emprunté à une expression de la langue philosophique allemande, *Intersubjektivität*, ce mot est entré dans la langue française en 1931 par l'intermédiaire de la toute première traduction des *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie* d'Edmund Husserl. Il n'est devenu usité en France qu'au lendemain de la Seconde guerre mondiale, quand la version allemande de ce livre, les *Cartesianische Meditationen : eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, a été publiée en 1950. C'est un terme moderne. La notion est ancienne cependant. Elle remonte au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Jean-Jacques Rousseau, un essai philosophique paru en 1755. Quand Lubomir Guentchev a commencé à écrire des poèmes, le mot « intersubjectivité » n'existait pas encore. Cet auteur ne l'a d'ailleurs jamais employé. Il l'ignorait. Il en a

néanmoins exprimé le contenu avec d'autres tournures, plus littéraires, qui étaient celles de son temps. Les agents de la *Darzavna Sigurnost*, les services de la Sécurité de l'État bulgare, ne s'y sont pas trompés. L'expression à ce propos de ses « convictions et insatisfactions personnelles » (Guentchev, *SI*, 2005 : 143) lui a d'ailleurs été reprochée, le 17 avril 1973, lors d'un interrogatoire de police provoqué par un rapport en date du 1 avril 1973, signé d'un agent « Angelov », qui avait signalé son « attitude négative vis-à-vis en cette fin de 2020 du pouvoir » (Guentchev, *SI*, 2005 : 140). Son « activité [qui avait] consisté à composer des poèmes » (Guentchev, *SI*, 2005 : 143) d'une inspiration lyrique avait été perçue comme subversive pour « le régime établi en République Populaire de Bulgarie » (Guentchev, *SI*, 2005 : 143) ? Telles étaient les principales accusations portées. Quelles sont donc les marques d'expression de cette « intersubjectivité » lyrique, si corrosive et, surtout, ses mobiles secrets, ses caractéristiques majeures et les choix délibérés qui l'auraient exacerbée ?

### 1. Les mobiles

Sur les mobiles premiers qui l'auraient incité à écrire dès l'âge de vingt ans, Lubomir Guentchev s'est peu confié. Ses confidences sont rares. Il a rapporté cependant en quelles circonstances il aurait été amené à écrire, en français – il faut le noter – *Les jeunes âmes*, une « [...] première et courte œuvre dramatique, d'un seul jet, à peine levé du lit, le matin du 12 septembre 1927 » (Guentchev, *Théâtre Lyrique*, 2006 : 87). Ce texte révèle son extrême grande sensibilité et la présence en lui d'une exigence d'absolu qui était déjà très vive. Un événement tragique, le décès d'une jeune fille trop aimée, Valentina Guitcheva, exaspère cette tendance en 1946, alors que tout change autour de lui, dans la société, en Bulgarie. Cette situation va accentuer chez lui une propension à se replier sur son for intérieur, accentuée par de nombreuses lectures qui lui révèlent l'existence de nombreux précédents littéraires, antérieurs à cette épreuve. Cette sensibilité paraît avoir été extrême. De nombreux deuils ultérieurs l'ont accrue. De nombreuses figures littéraires lui ont aussi fait écho.

L'une des toutes premières poésies écrites par Lubomir Guentchev en français et en bulgare, *Voix dans la nuit - Глас в нощта* (« Glas v noshtta »), donne une indication sur sa sensibilité et sur la très grande attention qu'il portait aux autres. Les neuf quatrains dont ce poème se compose ont été élaborés entre le 14 et le 15 mars 1930, à Varna, et repris en 1936 à Plovdiv. Ces strophes sont consacrées à la mémoire d'une inconnue, Maria Darakieva, qui s'était noyée par une nuit d'hiver, en 1929, dans les eaux du port de Varna, à l'époque où il enseignait dans cette ville. L'une des toutes premières poésies écrites par Lubomir Guentchev, à la fois en français et en bulgare, *Voix dans la nuit - Глас в нощта* (« Glas v noshtta »), donne une indication sur sa sensibilité et sur la très grande attention qu'il portait aux autres. Les neuf quatrains dont ce poème se compose ont été élaborés entre le 14 et le 15 mars 1930, à Varna, et repris en 1936 à Plovdiv. Ces strophes sont consacrées à la mémoire d'une inconnue, Maria Darakieva, dont il cite le nom et qui s'était noyée par une nuit d'hiver, en 1929, dans les eaux du port de Varna, à l'époque où il enseignait dans cette ville. C'est une brève élégie qui manifeste une grande compassion à l'égard de cette jeune disparue. La mort semble avoir fasciné très tôt le futur écrivain qui avait perdu son père en 1922 alors qu'il n'avait que quinze ans. Son œuvre ultérieure s'inscrit en effet presque entièrement sous le signe du deuil, de la douleur et de la souffrance. Les deux grands

recueils de sonnets qu'il a écrits en français, *Mémorial poétique*, achevé en 1972, et *Panthéon*, terminé en 1979, relèvent l'un et l'autre d'un genre littéraire, poétique et aussi musical, qui est très particulier : le « tombeau ». Les « tombeaux littéraires et poétiques » sont de courts poèmes funèbres conçus en hommage à une personne défunte. Ils ont été pratiqués dès l'Antiquité. Ils ont été introduits dans la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle. Ils sont tombés en désuétude au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Ils ont réapparus avec les *Tombeaux* de Théophile Gautier en 1873, d'Edgar Poe en 1887 et de Baudelaire en 1896. Les formes en sont variées. Ils sont l'équivalent de monuments funéraires métaphoriques, élaborés pour commémorer le souvenir d'une personnalité disparue. C'est le cas du *Mémorial poétique* qui a été composé par Lubomir Guentchev entre 1947 et 1972 et qu'il a dédié « à la mémoire de Valentina G. » (Guentchev, *P*, 2006 : 34), dont il ne dit rien de plus mais dont on sait qu'elle s'appelait dans la vie Valentina Dimitrova Guitcheva. C'est aussi celui de son grand recueil de « sonnets [de] Méditations et Évocations » » (Guentchev 2007 : 1), *Panthéon*, ce monument, ce « Temple sacré » (Guentchev 2007 : 55) qu'il a consacré au souvenir de grands hommes illustres, ceux qu'il considérait comme « ses meilleurs – Représentants de ses élans, de sa Pensée » (Guentchev 2007 : 55), dans « le vaste mouvement de l'histoire » (Guentchev 2007 : 19) de l'humanité. Ses drames lyriques relèvent de ce même genre littéraire. Chacune des pièces de son « théâtre de l'âme » (Mantcheva, *in* : Guentchev, *Théâtre Lyrique*, 2006 : 9) évoque, sous une forme dramatique mais en des circonstances différentes, un même sujet : la présence absente d'une jeune femme trop tôt disparue, Valentine dans *Théurgie*, Violeta dans *Inséparables*, et des « figures incorporelles [et] une voix mystérieuse » (Guentchev, *T*, 2006 : 261) dans *La voix du destin* et dans *Don du destin*. Le cadre et les circonstances sont différents. Les personnages changent seulement de nom. L'intention est identique. Il se serait agi, chaque fois, de préserver et de conserver « une mémoire divinement chère et sacrée » (Guentchev, *T*, 2006 : 141), celle de Valentina G...

De nombreux deuils ont marqué la vie et l'œuvre de Lubomir Guentchev. Il perd son père, Gueorgui Guentchev, en 1922, on l'a signalé, et, en 1923, son frère aîné, Nicolai, puis un autre de ses frères, Vassili, en 1931. Sa mère, Zoïka Mihailova Psaltova-Guentcheva, disparaît en 1952. Il ne s'est jamais confié sur le retentissement ou les conséquences de ces événements. Une élégie conçue en français, *Chant funèbre*, aurait été le tout premier sonnet qu'il aurait écrit en langue française, sur ce thème, explique-t-il au début de *Mémorial poétique*. Sa genèse aurait été liée à une « circonstance fortuite [et le poème] dédié à la mémoire d'une personne âgée » (Guentchev, *P*, 2006 : 70) dont il ne précise pas le nom. Il n'en indique pas non plus la date de rédaction. La disparition tragique, le 22 juin 1946, de Valentina Dimitrova Guitcheva, une jeune fille dont il avait fait la connaissance au cours de l'année 1943 et dont il s'était passionnément épris, a eu par contre des conséquences multiples. Son *Dialogue de deux âmes*, écrit entre le 15 août 1947 et le 08 mai 1949, en indique la gravité. C'est une confession imaginaire, « presque invraisemblable » (Guentchev, *T*, 2006 : 109), rapportée sous la forme d'une série d'entretiens présentés comme réels entre Valentina et Lubomir Guentchev entre le 3 septembre 1946 et le 6 mars 1949, alors que la jeune fille était décédée depuis le 22 juin 1946. On est à la frontière du délire. *Théurgie*, la pièce de théâtre dont il a laissé une transcription en français, et ses autres drames lyriques écrits en bulgare, *Inséparables*, *Voix du destin* et *Don du destin*, sont autant d'aveux analogues des accès de désespoir

qu'il aurait connus entre 1949 et 1957. *Eucharistia*, le tout dernier poème de *Panthéon*, célèbre encore vers 1980 le souvenir de cette « chère âme qui, il y [avait] bien des années, quitta cette vie pour n'être nullement oubliée [et qui est remerciée] toi, d'avoir pu terminer ce recueil qui suivit le *Mémorial*, tout rempli de toi seule » (Guentchev 2007 : 311). On devine qu'il s'agit toujours de Valentina Guitcheva. Ces œuvres, quelles qu'en soient les formes d'expression, ne constituent qu'une seule et très longue confession intime, écrite par étapes.

Ce drame, cette histoire pathétique de deux êtres qui s'aimaient et que la mort sépare, avait déjà été raconté par d'autres écrivains. La littérature en a décrit maints exemples. La remarque pourra paraître surprenante mais, pour Lubomir Guentchev, qui vivait à Plovdiv, les figures d'Elvire et de Graziella étaient les deux figures qui en étaient les plus immédiats, dans l'œuvre d'un écrivain romantique français, Alphonse de Lamartine. Celui-ci s'est arrêté en effet pendant trois jours à Plovdiv, en juillet 1833, au retour du voyage en Orient qu'il effectua entre le mois de juillet 1832 et celui de septembre 1833. Il fut accueilli par un commerçant de la ville, Georges Mauridi. L'événement est resté mémorable dans les annales locales. Près d'un siècle plus tard, la Délégation Générale de l'Alliance Française a fait apposer le 6 juin 1923, à Plovdiv, une plaque commémorative au nom de cet écrivain sur l'un des murs de cette maison, située dans la vieille ville et appelée depuis : « la maison de Lamartine ». Lubomir Guentchev a effectué ses études secondaires, en langue française, auprès du collège français « Saint-Augustin » des Assomptionnistes de Plovdiv. Les programmes des enseignements assurés par cet établissement étaient définis par des instructions qui venaient de France. Ils comportaient une part importante d'études littéraires. Les œuvres d'Alphonse de Lamartine en faisaient partie. C'est là, pendant son adolescence, que le futur écrivain a très probablement découvert les *Méditations poétiques*, ce recueil de poésie qui a marqué la naissance du romantisme en France, en 1820. Or, l'une de ces méditations, intitulée *À Elvire*, évoque d'emblée, à travers cette héroïne, le souvenir de Julie Charles, une jeune femme qu'Alphonse de Lamartine avait rencontrée en 1816 et qui était décédée en 1817. Le rapprochement avec Valentina Guitcheva était immédiat. Cette élégie mentionne en même temps trois de ses sœurs littéraires, Cinthie dans les *Élégies* de Propertius, un poète latin de la fin du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. ; Laure dans le *Chansonnier* (*Canzoniere*) de François Pétrarque, un recueil achevé vers 1374, et Éléonore dans l'épopée du Tasse, *La Jérusalem délivrée* ou *libérée* (*La Gerusalemme liberata*), composée en 1581. D'autres figures s'y sont superposées.

Lubomir Guentchev a aussi longuement commenté dans ses manuscrits de nombreux passages du roman d'Alphonse de Lamartine, *Graziella*, paru en 1851. Ce récit autobiographique relate le détail de deux séjours effectués par l'écrivain en Italie, le premier en 1811 et le second en 1844. Le titre, ce prénom de « Graziella », évoque le souvenir d'une très jeune fille, une adolescente, qui était déjà apparue en 1820 dans *Le Golfe de Baya, près de Naples* dans les *Méditations poétiques* ; dans *Ischia*, dans les *Nouvelles méditations poétiques* en 1823 et, en 1849, dans les *Troisièmes Méditations poétiques* : dans quatre poèmes : *Le Lis du Golfe de Santa Restituta dans l'île d'Ischia* d'abord, qui évoque la découverte par des pêcheurs du corps d'une mystérieuse inconnue, morte noyée ; *Salut à l'île d'Ischia* ensuite ; puis *Adieu à Graziella*, un chant d'adieu, et, enfin, *La Fille du pêcheur, Graziella*, une dernière élégie. La lecture de ces poèmes a marqué Lubomir Guentchev. Il avait d'ailleurs prévu de consacrer à cet auteur

un essai dont il a laissé une version manuscrite inachevée, en français, intitulée *Album mémorial pour Lamartine*. D'autres figures féminines semblables apparaissent également chez de nombreux écrivains allemands. Lubomir Guentchev en cite plusieurs : Adélaïde dans *Adélaïde*, une ballade et une chanson pour une voix et un piano, composée par Friedrich von Matthison et mise en musique par Ludwig van Beethoven en 1795. Il mentionne aussi, parmi les œuvres de Johann Wolfgang von Goethe, Charlotte dans *Les souffrances du jeune Werther*, publié en 1774, Frédérique Brion dans *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie*, une autobiographie parue en 1911 ; et Ulrique von Levetzow, enfin, qui aurait été l'une de ses dernières amours, si l'on doit en croire l'*Élégie de Marienbad*, composée en 1827. Sur ce point, Lubomir Guentchev avait également prévu de consacrer un *Album poétique à la mémoire de Goethe*, qu'il a également laissé à l'état de manuscrit et qui aurait été entièrement consacré au souvenir de cet écrivain et à ses relations avec la France et les Français.

En l'absence de confiance véritable de la part de Lubomir Guentchev sur ses mobiles, il est difficile d'apprécier ce qui l'a poussé à écrire aussi bien en français qu'en bulgare. Il a traduit et composé des poèmes, des drames, des essais aussi bien en français qu'en bulgare. Il en a laissé les textes sous la forme de manuscrits ou de tapuscrits, à divers états d'achèvement, avant sa disparition en 1981. Jeune, il possédait déjà une sensibilité exacerbée. Ses premiers écrits dramatiques et poétiques le prouvent. Des deuils successifs semblent l'avoir avivée. La disparition brutale de Valentina Dimitrova Guicheva en 1946 paraît avoir provoqué en lui une crise intérieure décisive. Son *Dialogue de deux âmes*, écrit entre 1947 et 1949, ses drames lyriques, élaborés entre 1947 et 1957, *Théurgie* en particulier, en sont une illustration. La création, la poésie et la musique auraient été les détours qu'il aurait utilisés pour « [...] rassembler les fragments de cette vie si ébranlée, [...] ressouder, réédifier ce cristal, cette âme » (Guentchev, *Théâtre Lyrique*, 2006 : 181), la sienne, qui se serait désintégrée. Ce faisant, la littérature lui aurait révélé l'existence de nombreuses aventures précédentes, identiques. Il n'aurait jamais cessé d'y rechercher de multiples échos à son drame intime, une épreuve qui n'aurait jamais fait que reproduire en lui un drame éternel, emblématique, déjà vécu par beaucoup d'autres écrivains. Il aurait toujours voulu revivre cette même expérience « intersubjective », entre d'autres et lui-même, pour employer un terme plus moderne.

## 2. Une aventure intemporelle

C'est une aventure intemporelle, située hors du temps et de l'histoire que Lubomir Guentchev s'est peut-être convaincu d'avoir revécue. Il n'aurait jamais cessé d'en faire la confidence à travers ses écrits. L'« exquisite légende » (Guentchev 2007 : 306) d'Orphée en aurait fourni la trame. Il aurait conféré à ce souvenir des accents empruntés à des écrivains plus singuliers, des auteurs mineurs, philosophiques et ésotériques, français et bulgares, et aussi anglais.

La Bulgarie s'est constituée au cours du VII<sup>e</sup> siècle à l'emplacement de l'ancienne Thrace. Selon la mythologie grecque, Orphée en était originaire. Il aurait été le fils de son roi Œagre et de la muse Calliope. Lubomir Guentchev évoque sa figure dans plusieurs pièces poétiques qu'il a rassemblées à la fin de son *Panthéon*. Ces poèmes sont consacrés « à la légende d'Orphée » (Guentchev 2007 : 303). Il la présente avec précaution. Il s'interroge sur son existence. Il se demande s'il a « réellement vécu »

(Guentchev 2007 : 305), ceci dans un sonnet irrégulier, estrambot, intitulé *Invocation à Orphée*. Il rappelle cette « [...] légende, la plus touchante et magnifique [qui] aurait surgi d'un cœur que les dieux ont promu, [qu'on] dit même fils d'une nymphe et d'un dieu » (Guentchev 2007 : 305), et, ajoute-t-il, dont la « vision », ajoute-t-il, « fit donc musique et poésie [et] les extases de l'âme » (Guentchev 2007 : 305). Il est surtout « le légendaire Orphée, l'heureux amant – époux » (Guentchev 2007 : 305) de la fée Eurydice, une dryade, une nymphe des arbres. Il en reprend surtout le principal attribut : « De l'Amour triomphant tu restes le symbole, / De la Thrace tu es la grande Âme et l'idole » (Guentchev 2007 : 305), s'écrie-t-il ! Sa propre histoire en reprendrait le canevas général. La descente d'Orphée aux Enfers transposerait sous une forme symbolique les accès de délire que rapportent le *Dialogue de deux âmes* et le troisième acte de *Théurgie*. Dans *Panthéon*, les *Lamentations d'Orphée*, celui-ci méditant sur le tombeau de sa bien-aimée, et la *Plainte d'Eurydice*, se lamentant dans le royaume des ombres, condenseraient les fragments de leur *Dialogue céleste* (Guentchev, *Poésies lyriques*, 2006 : 72-74) supposé, inspiré par ailleurs par « le *Faust* de Goethe » (Guentchev, *Poésies lyriques*, 2006 : 72). Les deux sonnets dont se compose cet entretien surnaturel entre une « mère divine » (Guentchev, *Poésies lyriques*, 2006 : 72) et l'âme d'une interlocutrice anonyme, présentée comme sa « fille entre toutes préférée » (Guentchev, *Poésies lyriques*, 2006 : 73), ouvrent *Mémorial poétique*. Les sources de cette légende revisitée sont modernes, picturales, musicales et littéraires. Elles vont du tableau du peintre français Gustave Moreau, *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, peint en 1891, et d'*Orphée et Eurydice* (*Orfeo ed Euridice*), l'opéra composé par le compositeur bavarois Christophe Willibald Gluck en 1762, aux *Sonnets à Orphée* (*Sonnette an Orpheus*) écrits en 1922 par le poète autrichien Rainer Maria Rilke. Une note ajoutée à *Invocation à Orphée*, à la fin de *Panthéon*, précise que « certains éléments de ce sonnet ont été puisés dans l'ouvrage d'Éd[ouard] Schuré, *Les grands initiés* » (Guentchev 2007 : 305), un ouvrage devenu un classique de la pensée ésotérique, publié en France en 1889. À la légende, Lubomir Guentchev a ajouté des significations supplémentaires, relatives aux cultes à mystères de l'Antiquité.

De cette aventure spirituelle et intemporelle qui aurait été partagée avec de nombreux écrivains, cette légende d'Orphée aurait été une préfiguration. Lubomir Guentchev a voulu lui donner des significations multiples, plus modernes et, surtout, plus ésotériques. Les sources en sont pour la plupart françaises et bulgares. Il mentionne ainsi à plusieurs reprises en des notes, dans ses manuscrits, le titre de l'ouvrage du philosophe et du musicologue français Édouard Schuré, déjà cité : *Les grands initiés*, consacré en 1889 à une « esquisse de l'histoire secrète des religions » (Schuré (1889) 1997 : 3). Ces initiés sont, dans l'ordre où ils sont énumérés par cet auteur : Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon et Jésus. À l'histoire extérieure, apparente, des très grandes religions, s'ajouterait une « histoire intérieure, [une] science profonde, la doctrine secrète, l'action occulte » (Schuré (1889) 1997 : 15) de ces prophètes ou réformateurs, une « tradition ésotérique » (Schuré (1889) 1997 : 15) qui aurait été enseignée « [...] dans le fond des temples, dans les confréries secrètes [qu'il] faut [...] deviner » (Schuré (1889) 1997 : 15). Ce serait l'histoire d'une « religion éternelle et universelle » (Schuré (1889) 1997 : 15). Ce livre est aussi dédié par Édouard Schuré à la mémoire de Margherita Albana Mithaty, une autre « grande âme aimée » (Schuré (1889) 1997 : 7), qui aurait été aussi

son inspiratrice. Entre 1930 et 1944, Lubomir Guentchev a également été attiré en Bulgarie par le mouvement de la « Fraternité blanche universelle », fondé en 1918 par Pierre Deunov, un philosophe et un théosophe bulgare. L'enseignement de ce dernier semble avoir très directement inspiré un grand nombre des évocations et des méditations qui sont contenues dans *Panthéon*. On trouve aussi un écho de cette doctrine, de ses rites et de ses exercices, dans *Théurgie*, ce drame qui rapporte en des termes à peine voilés l'épreuve tragique dont son héros, Lucien, appelé Svetozar, le « porteur de lumière », dans la version bulgare, aurait été la victime, à l'instar de Lubomir Guentchev. Ce ne sont pas les seules sources de ces significations assez énigmatiques dans les *Écrits inédits* de cet écrivain.

Une autre source de références est anglaise. C'est un roman, *Zanoni*, publié en Grande-Bretagne en 1842 par Sir Edward Bulwer-Lytton, un parlementaire britannique, un poète, un dramaturge et un romancier. Lubomir Guentchev en a pris connaissance par l'intermédiaire d'une traduction faite en 1858 par Edward Stevens Sheldon sous la direction de Paul Lorain et sous-titrée en cette version française : « Une histoire d'amour intemporelle ». Dans son édition anglaise de 1853, l'ouvrage est aussi présenté comme un « récit rosicrucien » : *Zanoni : a Rosicrucian Tale*, inspiré par les conceptions mystiques et gnostiques du mouvement de la Rose-Croix, apparu en Allemagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle. L'action se déroule en ce récit entre l'Italie, l'Angleterre et la France, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur un fond de Révolution française. C'est une très belle histoire d'amour qui est racontée et qui se déroule entre Zanoni, un maître Rose-Croix immortel, membre d'une secte franc-maçonne, et Viola Pisani, une très jeune fille et une chanteuse d'opéra. Par amour, Zanoni renoncera à l'immortalité. Il se sacrifie pour sauver sa bien-aimée en prenant sa place dans la prison où elle a été incarcérée, à Paris, avant d'être guillotinée. Il est exécuté, la veille du jour où Maximilien Robespierre est arrêté, le 9 thermidor de l'an II (le 27 juillet 1794). Lubomir Guentchev a laissé parmi ses manuscrits un dossier assez volumineux, presque entièrement écrit en français, sur *Zanoni*. Il en a recopié à la main de nombreux passages. Il les a commentés. Plusieurs raisons semblent avoir prédéterminé cet intérêt. La première tient aux particularités du portrait de Gaetano Pisani, le père de Viola, tel qu'il apparaît au premier chapitre du roman. Sa description n'est pas sans présenter de grandes ressemblances avec la personnalité de Lubomir Guentchev. Gaetano Pisani est décrit comme un musicien dont « la musique faisait partie de l'homme lui-même » (Bulwer-Lytton 1858 : 6). C'était « un compositeur de grand génie mais sans renommée populaire » (Bulwer-Lytton 1858 : 3), qui aimait les sujets étranges » (Bulwer-Lytton 1858 : 3), à l'instar de Lubomir Guentchev. Cet artiste italien, napolitain, aurait été l'auteur, entre autres créations, d'un opéra sur *La Descente d'Orphée aux Enfers*, à qui ses talents de violoniste auraient permis de subsister déceimment comme membre d'un orchestre local, tout comme Lubomir Guentchev avait été contraint de le faire à Plovdiv, en Bulgarie, à partir de 1952. Un autre motif tient au parallèle qu'il a pu établir entre cette très belle histoire d'amour et celle qu'il avait connue avec Valentina Guicheva. Une dernière raison pourrait tenir au rapprochement qu'il pouvait établir d'une manière très directe entre l'expérience de la Terreur jacobine en France, en 1793 et en 1794, fermement condamnée par sir Edward Bulwer-Lytton, et l'évolution de la situation politique de la Bulgarie à partir de l'automne 1944.

L'évocation de cette aventure intemporelle qui traverse la poésie et les drames lyriques de Lubomir Guentchev comporte une grande part de mystère. Jusqu'à quelle profondeur cette épreuve l'a-t-elle marqué ? Il n'en dit rien. Il remarque seulement dans *Le don poétique* qu'« Il y a dans l'âme, surtout celle du poète, un recoin secret où aucun regard curieux, indiscret et inquisiteur ne saurait être admis » (Guentchev, *D*, 2020 : 40). Il décrit cette expérience. Il la raconte. Il la projette hors du temps. Il en emprunte des traits à la légende thrace d'Orphée mais il lui ajoute des significations qui sont empruntées à des auteurs plus modernes, français, bulgares, anglais. En ce domaine, ses lectures ont été nombreuses. Toute son œuvre manifeste ainsi, dans cette perspective, une inspiration lyrique, poétique et musicale, qui devient proscrite pour des raisons politiques en Bulgarie à partir de 1947.

### 3. Des choix délibérés

Des choix plus délibérés semblent prendre le relais avec les événements qui se produisent en Bulgarie après la fin de la seconde guerre mondiale. Le 8 septembre 1946, la monarchie est abolie. Le 15 septembre 1946, la République populaire de Bulgarie est proclamée. Le communisme se consolide. Le totalitarisme est institué. Lubomir Guentchev est tenu lui-même pour suspect dès l'automne 1944 par les nouvelles autorités. En 1952, il est à nouveau surveillé. En octobre 1973, ses manuscrits lui sont confisqués. Il se raidit dans une attitude de rébellion intérieure, aux sources mêmes de son inspiration et de son lyrisme : il se réfugie dans le souvenir ; il se retranche dans le rêve ; il s'efforce aussi de garder secrètes ses « réflexions en français et en bulgare » (Guentchev, *SI*, 2005 : 142), très critiques.

Le premier parti qui est pris se situe aux racines de la conscience de Lubomir Guentchev. Toute sa vie, il a vécu dans le souvenir de Valentina Guitcheva, cette « Âme » (Guentchev 2007 : 311) trop chère, avec laquelle il aurait toujours vécu en communion, ainsi qu'il l'affirme dans *Eucharistia*, l'unique poème en prose qu'il ait écrit en français et qu'il a inséré à la fin de son grand recueil de sonnets, *Panthéon*, en 1980. Il associe sa mémoire au souvenir d'une période passée, celle où la Bulgarie était avant 1935 une monarchie qui n'était pas encore devenue autoritaire. Il était animé par la nostalgie et par le regret d'un temps où la liberté de penser, de croire, de réfléchir, de créer, d'écrire, était assurée. Le caractère passiste, voire anachronique, de ses *Écrits inédits* en est déjà un signe manifeste. Il s'en est d'ailleurs ouvert sans aucune équivoque dans *Le don poétique* lorsqu'il y affirme avec force qu'un « poète, incarnant la liberté, ne saurait souffrir, sans se trahir, que d'autres que lui fussent privés de ce droit fondamental, ou bien qu'on y porte atteinte » (Guentchev, *D*, 2020 : 46). Cette déclaration, très claire, est sans doute au principe premier de son attitude. Mais, en 1973, quand ses manuscrits lui sont confisqués, cet âge était révolu depuis longtemps en Bulgarie. Il avait pourtant longtemps tenté de conserver caché ce rêve de voir « s'évanouir la tyrannie extrême » (Guentchev, *SI*, 2005 : 96) qui s'était instituée dans son pays. Une dénonciation et une perquisition révélèrent aux autorités l'existence de ses activités subversives qui trahissaient son hostilité à l'égard du pouvoir. Il plia. Il reconnut les faits. Le procès-verbal de son interrogatoire du 17 novembre 1973 l'atteste. Dès la fin du mois de novembre 1973, cependant, il se serait raidi dans son attitude de repli intérieur. « M'étant bientôt ressaisi », explique-t-il dans *Une note-mémoire* en date du 14 juin 1974 dans *Panthéon*, il reconstitua, « peu à peu, presque

tout le trésor qu'on [lui] avait ravi » (Guentchev 2007 : 310). Jusqu'au bout, comme en fait état un poème, *Dernière réflexion*, parmi ses *Sonnets interdits*, il a pensé que, si « tragiques [et] satiriques [qu'ils aient pu avoir été, ses] sonnets, alors, ne seraient pas inutiles » (Guentchev, *SI*, 2005 : 123) pour dénoncer les « tyrans [et les] « démoniaques conspirations » (Guentchev, *SI*, 2005 : 123) des dictatures.

Le rêve a tenu une grande place dans la vie intérieure de Lubomir Guentchev. Il en fait l'aveu dans son *Mémorial poétique*. Il aurait été souvent « silencieux et perdu dans mon rêve » (Guentchev, *P*, 2006 : 108), explique-t-il dans un sonnet, *Colloque*. Ces rêveries aurait été pour lui une source de vie, de bonheur et de félicité, associée à des moments privilégiés, chargés d'émotions, où se serait exprimé un « appel de l'âme en nostalgie, / Un rêve oublié dans la pénombre [...] émergeant des profondeurs » (Guentchev, *P*, 2006 : 111), ainsi que le décrit une méditation présentée comme un prélude dans ce même *Mémorial poétique*. C'était aussi une manière de rencontrer d'autres interlocuteurs, d'autres personnes, de « grands hommes [, de] grands esprits [ceux qui] concentrent en eux [...] les énergies créatrices des peuples » (Guentchev 2007 : 119-121). Mais ce peuvent être de « simples gens » (Guentchev, *P*, 2006 : 143) dont les « destinées particulières » (Guentchev, *P*, 2006 : 166) ne sont pas forcément les moins significatives comme l'illustre son recueil, *Destinées*, achevé en 1973. Les formes d'expression de ces évocations sont variées. En vers, ce sont des sonnets, réguliers ou estrambots et, parfois, d'autres types de poèmes. Les mètres utilisés sont des alexandrins mais aussi des décasyllabes et des octosyllabes, voire des hexasyllabes. Ces poésies relèvent de plusieurs genres. Ce sont des méditations, des remémorations, des réflexions, des élégies, des invocations et des prières. Elles correspondent à des « instants d'une vie supérieure, pour s'adonner [...] à la musique, à la poésie » (Guentchev, *P*, 2006 : 37), déclare-t-il dans la préface de *Mémorial poétique*. On y décèle une influence sensible des *Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine. En prose, ce sont des drames lyriques qui allient la musique en arrière-fond à la parole, au premier plan, et qui sont fortement influencés par le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck, auteur belge d'expression française de *Pelléas et Mélisande* en 1892 et de *L'oiseau bleu* en 1908. Pour les lecteurs occidentaux, français ou francophones, les choix esthétiques qui caractérisent ces écrits poétiques et dramatiques relèvent d'une démarche décalée, anachronique. Pour des lecteurs bulgares, les drames lyriques procédaient d'un genre littéraire, théâtral et musical, qui était peu pratiqué en Bulgarie. Quant au sonnet, c'était une forme d'expression poétique encore très moderne en Bulgarie, introduite dans la littérature bulgare entre 1890 et 1899, quand Lubomir Guentchev commence à en composer. Ces orientations cosmopolites et occidentales prenaient le contrepied de l'« internationalisme » prolétarien prôné par le réalisme socialiste au temps du totalitarisme. Ce parti-pris était aussi très délibéré.

La satire élargit cette inspiration. Les marques d'expression se modifient. Le « Je » devient un « nous » et parfois un « vous » dans *Bagatelles* et dans les *Sonnets Interdits*. L'expression des sentiments du « moi » laisse place à l'évocation de l'émotion des « autres », celle des gens simples et de personnes de conditions très ordinaires, victimes d'accidents, de malheurs, de la guerre, d'une maladie, d'une injustice. Ces représentations vont jusqu'au portrait d'une poétesse pleine de vanité ou jusqu'au « banal radotage » (Guentchev, *P*, 2006 : 208) et à la cuistrerie d'un mauvais poète dans *Bagatelles*, pour ne donner que quelques exemples. Ces sonnets, dit le

poète, seraient « venus comme des jaillissements ou [des] cris spontanés » (Guentchev, *P*, 2006 : 195). Ils sont aussi d'une valeur inégale, reconnaît aussi leur auteur. Les *Sonnets interdits* en étendent encore plus la portée morale et politique. La critique est radicale. Ces écrits s'insurgent contre le mensonge, la servitude, les contraintes, la violence et l'émergence de nouvelles religions politiques autoritaires, dominées par « des dieux nouveaux » (Guentchev, *SI*, 2005 : 72). Toutes les formes de totalitarisme, d'autoritarisme et de despotisme sont récusées, quel qu'en soit le « nom en "-isme" » (Guentchev, *SI*, 2005 : 63) des régimes qui sont condamnés, des « fascismes » (Guentchev, *SI*, 2005 : 63) aux communismes, des prétendues « démocraties » (Guentchev, *SI*, 2005 : 51) aux soi-disant « pays dits libres » (Guentchev, *Sonnets interdits*, 2005 : 89). Ces pamphlets sont virulents. Ils sont le chant d'une âme profondément révoltée. Il n'en existe aucun équivalent dans la littérature bulgare contemporaine. Ces poèmes, explique aussi l'auteur, ont été élaborés pour la plupart à peu près simultanément en français et en bulgare. Ils s'inscrivent ainsi dans le prolongement d'une tradition qui remonte aux précurseurs du symbolisme en France, celle des « poètes absolus [...] mais maudits » (Verlaine : (1884)-1888, Avant-propos, np), ceux que Paul Verlaine a décrits en 1888 dans *Les poètes maudits* : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et, sous le pseudonyme de « Pauvre Lelian », Paul Verlaine lui-même. Ces auteurs étaient déjà en rupture avec la société et la morale établies. Lubomir Guentchev les a lus. Il en est imprégné. Il a traduit en bulgare nombre de leurs poèmes. Son inspiration satirique, corrosive, dans *Bagatelles* et dans ses *Sonnets interdits*, en est une héritière directe.

Les motifs de révolte et de rébellion intime n'ont pas manqué. Le poète, déclare encore Lubomir Guentchev dans *Le don poétique*, « élève spontanément sa voix pour défendre ceux qui sont privés de leurs droits, qui sont persécutés et qui souffrent » (Guentchev, *D*, 2020 : 46). Il doit aussi en payer le prix, quoi qu'il puisse lui en coûter « de devenir notre conscience vivante et intransigeante et de le rester ! La pauvreté, les privations, les persécutions même ne lui seront guère épargnées » (Guentchev, *D*, 2020 : 50). C'était déjà la leçon du poète romain Ovide, qu'il cite au terme de ses réflexions sur la poésie dans *Le don poétique*. On ne sait pas dans le détail quand et comment cette attitude s'est cristallisée, sans doute par étapes, au fur et à mesure des épreuves et des persécutions auxquelles il a été affronté. Mais ce n'était pas une attitude d'affectation littéraire. Cette démarche a été très tôt voulue. Le tout premier rapport de police que l'on possède sur Lubomir Guentchev, celui de l'agent « Krum », en date du 13 janvier 1973, dit que « tout chez lui, est calculé » (Guentchev, *SI*, 2005 : 137), prévu, mesuré, réfléchi « au millimètre près » (Guentchev, *SI*, 2005 : 137), bref, prémédité. Il s'est nourri de souvenirs. Il a vécu dans une sorte de rêve intérieur, tourné vers lui-même. On sait aussi par cette même source de police qu'il « s'intéress[ait] vivement à la politique » (Guentchev, *SI*, 2005 : 138). Dans ce domaine, ses *Sonnets interdits*, très mordants, portent des jugements abrupts. Lubomir Guentchev en a assumé la responsabilité. Il a vraiment voulu, semble-t-il « être la mauvaise conscience de son temps » (Guentchev 2007 : 41), à l'instar de Saint-John Perse auquel il se réfère souvent et dont il cite cette phrase, prononcée le 10 décembre 1960, à Stockholm, en Suède, au terme de son discours de réception pour le prix Nobel

de littérature, en particulier dans le texte de son avertissement à *Panthéon* et dans la conclusion de ses aperçus sur la poésie dans *Le don poétique*.

## Conclusion

Né en Bulgarie en 1907, disparu en 1981, dans l'anonymat le plus total, Lubomir Guentchev était un poète, un musicien, un traducteur, un dramaturge et un essayiste qui a été interdit de publication pendant toute sa vie en raison de ses convictions. C'était un dissident secret, condamné à un exil intérieur radical, qui se savait surveillé par les autorités de son pays en raison de ses convictions. Il s'est pourtant exprimé et en français et en bulgare. Il a laissé en ces deux langues de nombreux manuscrits qui ont été découverts en 1999 et qui ont commencé à paraître en France depuis 2003 sous le titre général d'*Écrits inédits*. Son œuvre est traversée par une inspiration lyrique qui a été jugée subversive et, pour ce motif, inacceptable par les services de la Sécurité bulgare quand ses manuscrits et ses tapuscrits lui ont été saisis en 1973 à l'occasion d'une perquisition. Une nécessité intérieure, une « voix des profondeurs » (Guentchev, *P*, 2006 : 123), en aurait été la source première. Ses mobiles initiaux auraient tenu à une très grande fragilité intime, personnelle, exaspérée par des nombreuses épreuves douloureuses. Il aurait vécu en creux, par l'absence et par la disparition des êtres qui lui étaient chers ce qu'on appelle aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle, l'« intersubjectivité », le partage d'une expérience intime et réciproque, vécue entre deux personnes. Il l'a éprouvé dans sa vie et dans son œuvre. Lubomir Guentchev semble s'être convaincu intérieurement, en effet, d'avoir vécu ou revécu à sa manière une très ancienne aventure, intemporelle, celle qui se serait située aux origines mêmes de la poésie lyrique, celle qui aurait été déjà racontée dans la Thrace et dans l'antique Hellade, la « légende [...] touchante et magnifique » (Guentchev 2007 : 305) d'Orphée. Il aurait conféré à cette tradition légendaire des résonances et des significations philosophiques modernes, françaises, bulgares et anglaises, dans son *Mémorial poétique* comme dans son *Panthéon* et dans son *Théâtre lyrique*. De nombreux indices le laisse entendre à travers ses confidences. Sa dissidence intérieure s'est ensuite nourrie de ses souvenirs et de ses rêves, en s'épanchant en de « nombreuses pièces critiques ou mordantes » (Guentchev 2007 : 309), ainsi qu'il a qualifié ses propres écrits satiriques, ses *Sonnets interdits*. Il a été en Bulgarie un héritier des romantiques et des symbolistes français et allemands. Son postsymbolisme s'est voulu en son pays un continuateur de ces « poètes maudits » (Verlaine, *in* : Décaudin : (1884) 1982 : 1), ces « poètes absolus » (Verlaine, *in* : Décaudin (1884-1888) 1982 : 8), qui avaient connu « des destinées injustes, des talents dignes de gloire qui ne l'obtiennent point » (Verlaine, *in* : Décaudin (1884-1888), 1982 : 7). À leur exemple mais sur un registre différent, il n'a pas eu « cette chance [dont il faisait le vœu secret] avant l'heure suprême / De voir s'évanouir la tyrannie extrême / Qui nous étreint dans ces tentacules hideux » (Guentchev, *SI*, 2005 : 96) et qu'il dénonce dans ses *Sonnets interdits*. Il est mort trop tôt pour « voir la fin du grand supplice » (Guentchev, *SI*, 2005 : 100) de son pays. Mais il est allé jusqu'au bout de son inspiration. Son « œuvre a été arrachée au néant » (Forestier, *in* : Guentchev, *P*, 2006 : 18). Sa révolte, même étouffée, lui confère une place singulière dans les lettres bulgares. Il en est l'honneur.

## Bibliographie

### Œuvres primaires

- Guentchev, Lubomir (2003), *Anthologie de poètes bulgares. Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 1.
- Guentchev, Lubomir (2004), *Anthologie de poètes bulgares. Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 2.
- Guentchev, Lubomir (2005), *Anthologie de poètes bulgares. Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 3.
- Guentchev, Lubomir (2005), *Sonnets Interdits. Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 4.
- Guentchev, Lubomir (2006), *Théâtre lyrique, Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 5.
- Guentchev, Lubomir (2006), *Poésies lyriques, Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 6.
- Guentchev, Lubomir (2007), *Panthéon. Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 7.
- Guentchev, Lubomir (2018), *Anthologie de poètes français et allemands* [traduits en bulgare], *Écrits Inédits*, tome 8 (texte établi par Alain Vuillemin), Cordes-sur-Ciel : Rafael de Surtis.
- Guentchev, Lubomir – Генчев, Любомир (2020), *Le don poétique - Поетичният дар. Écrits Inédits - Неиздадени Съчинения*, tome 9 - том 9 (texte établi par Alain Vuillemin), Cordes-sur-Ciel : Rafael de Surtis, 2020.
- Генчев, Любомир (2020), *Лирически драми. Неиздадени Съчинения*, том 9 10 (Ален Вюимен, подбор и съставителство - texte établi par Alain Vuillemin), Cordes-sur-Ciel : Рафаел дьо Сюртис - Rafael de Surtis.

### Œuvres secondaires

- Bulwer-Litton, Edward ([1842] 2015), *Zanoni. Une histoire d'amour intemporelle* (*Zanoni*, London, Saunders & Otley) [*Zanoni. Roman anglais* (1858), traduit par Paul Lorain], New-York-Tokyo-Paris-Hong Kong : Discovery Publisher.
- Castellan, Georges et Vrinat-Nikolov, Marie (2007), *Histoire de la Bulgarie. Au pays des roses*, Crozon : éditions Armeline.
- Goethe, Johann Wolfgang von, ([1774] 1999), *Les Souffrances du jeune Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) [Traduit par Pierre Leroux], Paris : Le livre de poche.
- Goethe, Johann Wolfgang von ([1811-1833] 1992), *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1811 - 1833) [Traduit par Pierre du Colombier], Paris : Aubier.
- Goethe, Johann Wolfgang von ([1827]1993), *Élégie à Marienbad et autres poèmes* (*Elegie von Marienbad*, 1827) [Traduit par Jean Tardieu], Paris : Gallimard.
- Lamartine, Alphonse (1963), *Œuvres poétiques* (1820-1869), Paris : Gallimard.
- Lamartine, Alphonse ([1831] 2011), *Voyage en Orient* (1831), [*Impressions, souvenirs, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833, ou Notes d'un voyageur*, 1835], Paris : Gallimard.

- Matthisson, Friedrich von / Beethoven, Ludwig van ([1795] 1908), *Adelaïde. Op. 46, (Adelaïde. Eine cantate, 1795)* [Traduit par E. J. Grivollet], Paris : M. Senart, B. Roudanez et Cie.
- Properce (Propertius, Sextus) (2005), *Élégies (29-16 av. J.-C.)* [Texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre], Paris : Les Belles Lettres.
- Petrarca, Francesco ([1374] 1883), *Chansonnier ou Le livre de chant (Canzoniere, vers 1374)*, in Reynard, Francisque, *Les rimes de François Pétrarque*, Paris : G. Charpentier.
- Rilke, Rainer Maria ([1923] 2019), *Sonnets à Orphée. Écrits comme tombeau pour Véra Ouckama (Die sonnette an Orpheus, 1923)* [Traduit par Lionel-Edouard Martin], [Montpellier], PublieNet.
- Rousseau, Jean-Jacques, ([1755] 2011), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Flammarion.
- Schuré, Édouard ([1889] 1997), *Les grands initiés. Rama – Krishna – Hermès – Moïse – Orphée – Pythagore – Platon – Jésus (1889)*, Paris : Perrin.
- Tasso, Torquato ([1581] 1841), *La Jérusalem délivrée ou libérée (La Gerusalemme liberata, 1581)* [Traduit par V. Philipon de La Madelaine], Paris : J. Mallet.
- Verlaine, Paul (1884-1888), *Les poètes maudits : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Pauvre Lélian / Paul Verlaine*, Paris : L. Vanier.
- Vuillemin, Alain (2006), *Lubomir Guentchev, le poète interdit*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter.
- Vuillemin, Alain (2014), *Lubomir Guentchev, le poète dissident*, Cordes-sur-Ciel – Paris : Rafael de Surtis - Editinter.

### **Articles critiques**

- Mantcheva, Dina (2006), in Guentchev, Lubomir, *Théâtre lyrique, Écrits Inédits*, Paris – Cordes-sur-Ciel : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 5, 9-26.
- Forestier, Louis (2006), in Guentchev, Lubomir, *Poésies lyriques, Écrits Inédits*, Paris – Cordes-sur-Ciel : Rafael de Surtis - Editinter, Tome 6, 13-18.

### **Références picturales et musicales**

- Moreau, Gustave (1891), *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, huile sur toile, Paris, Musée Gustave Moreau.
- Gluck, Christophe Willibald ([1762] 1970), *Orfeo ed Euridice (Orphée et Eurydice, 1762)*, [s.l.], EMI Classics, deux CD.

# **COMPTES-RENDUS CRITIQUES**



## Livres



Le dernier livre du professeur Anda-Irina Rădulescu, de l'Université de Craiova, témoigne de sa longue et riche expérience dans la recherche en traductologie et dans l'enseignement de la linguistique contrastive et de la traduction. Bien que la traduction ne soit devenue domaine prioritaire pour elle qu'à partir des années 2000, elle compte parmi les spécialistes roumains de la traductologie grâce au sérieux, à la qualité et à la complexité de ses travaux. Les livres publiés et ses articles portant sur divers aspects de la traduction peuvent être regroupés autour de trois grands thèmes : la théorie et la pratique traductives, la traduction des cultures roumains et la traduction de la poésie. Son dernier ouvrage, *Strategii și procedee de traducere*, a une visée didactique, étant une excellente synthèse des théories contemporaines sur les stratégies et les procédés de traduction et une source d'inspiration pour tous les chercheurs qui s'intéressent à ce domaine. Alors que le but déclaré du livre est la tentative de distinguer entre deux notions souvent confondues et considérées comme étant la même chose – à savoir les stratégies et les procédés de traduction –, nous estimons que l'auteur réalise beaucoup plus et qu'il s'agit d'un ouvrage complet, rédigé dans un style clair, qui intègre des définitions, des présentations de théories et des discussions d'études diverses. En même temps c'est un guide pratique de traduction basé sur une série d'exemples tirés de sa recherche scientifique et de l'expérience acquise en tant que responsable du cercle de traduction *Intercultura* de la Faculté des Lettres de Craiova.

Le livre est divisé en deux parties, l'une à visée théorique et l'autre plutôt appliquée. Chaque chapitre est introduit par une petite explication sur ce qu'elle y présente et clos par un bilan des points principaux, le lecteur pouvant ainsi prendre vite connaissance de ce qu'une lecture plus approfondie lui apportera. La première partie, intitulée *Stratégies de traduction*, traite de questions liées à la terminologie parfois ambiguë utilisée dans les études de traduction, où les mots *stratégie*, *tactique*,

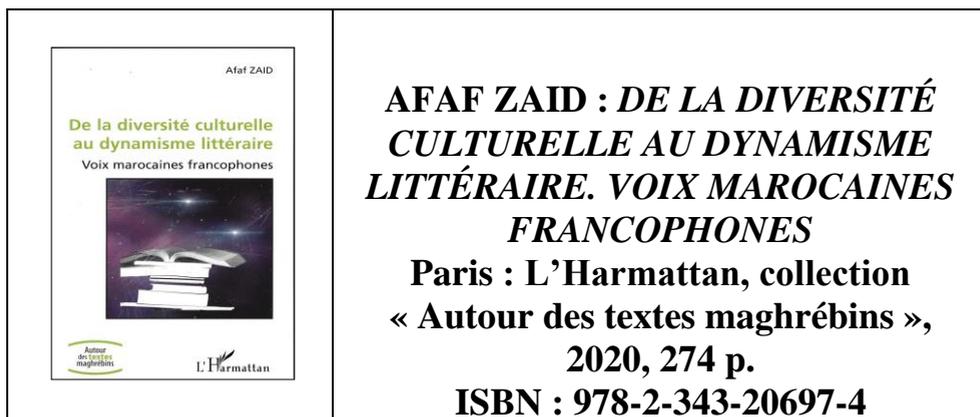
*technique, méthode, procédé* et *procédure* semblent être synonymes. Après une brève présentation des définitions de ces notions, l'auteure met en évidence à la fois leurs caractéristiques communes et les différences qui les séparent, car ce sont celles qui mettent en évidence les spécificités de chacune et, implicitement, le fait qu'elles ne sont pas synonymes. Anda Rădulescu présente d'abord les facteurs qui déterminent le choix d'une stratégie de traduction particulière, en s'appuyant sur les synthèses théoriques de Brzozowski (2008), ensuite les différents types de stratégies, telles qu'elles apparaissent dans Jääskäläinen (1993, 2005) et Gambier (2008). À la fin de cette première partie, l'auteur a inclus un bilan dans lequel elle a résumé les propriétés des stratégies, afin que leurs caractéristiques distinctives soient plus faciles à retenir.

La deuxième partie est consacrée aux *Procédés de traduction*, présentés selon le modèle classique établi par Vinay & Darbelnet (1958). L'auteure se rapporte à ce livre, qui reste un point de référence important, malgré les critiques qui lui sont adressées, quant au fait que les sept procédés dont il traite ne couvrent pas toutes les opérations complexes sur lesquelles repose la traduction. Anda-Irina Rădulescu garde la distinction entre les procédés directs de traduction (emprunt, calque, traduction littérale) et indirects, obliques (transposition, modulation, équivalence, adaptation). Les exemples donnés illustrent très bien les différences entre le roumain et le français et respectivement le français et l'anglais au niveau des structures lexicales, morpho-syntaxiques et sémantiques (donc au niveau du système linguistique), ainsi qu'aux niveaux pragmatique et stylistique, qui témoignent du choix subjectif du traducteur.

Les conclusions générales de l'ouvrage mettent en évidence à la fois la nécessité d'adapter les stratégies et les procédés de traduction d'abord au type de texte à traduire : texte littéraire/*vs/* non littéraire, texte expressif /*vs/* pragmatique, informatif, technique, etc. et ensuite à l'objectif (ou le *skopos*) que la traduction s'est fixé (sensibilisation du lecteur /*vs./* vulgarisation d'un texte), au style de l'auteur traduit (dans le cas du texte littéraire), à la prosodie (dans le cas de la traduction de poésie) et, enfin et surtout, aux caractéristiques individuelles du traducteur, à sa subjectivité et à sa relation empathique avec le texte-source, qu'il transforme, plus ou moins, en restant fidèle soit à sa lettre, soit à son esprit.

Le livre comprend une bibliographie très riche et une table des matières qui contribuent à expliciter la démarche descriptive-illustrative du livre et à clarifier les notions fondamentales de la théorie traductologique. Par la profusion des exemples et l'analyse poussée des textes littéraires bilingues (domaines français-roumain, roumain-français, français-anglais, anglais-français), l'ouvrage est un repère théorique et pratique incontournable pour les (futurs) traducteurs ainsi que pour tout spécialiste travaillant dans le domaine de la traduction.

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



Récemment paru aux Éditions L'Harmattan, dans la collection « Autour des textes maghrébins », dirigée par Najib Redouane et Yvette Bénayoun Szmidt, le livre de la professeure Afaf Zaid, de l'Université Mohammed Premier (Oujda, Maroc) s'inscrit dans la série d'études critiques consacrées au phénomène en perpétuelle métamorphose représenté par littérature marocaine francophone contemporaine.

Dans l'introduction, l'auteure insiste sur le rôle majeur des littératures francophones dans l'espace littéraire, considérant que leur « présence qualitative et quantitative à travers le monde a renouvelé l'histoire littéraire contemporaine » (p. 9). Ces littératures « transnationales et transculturelles » (*ibidem*) dynamiques et diverses, ont favorisé non seulement « un décloisonnement géographique, mais aussi linguistique et culturel » (*ibidem*) et ont entraîné la langue française dans « une dynamique de renouvellement et de reconstruction inouïe » (*ibidem*).

Le livre se compose d'un ensemble d'études d'une acuité critique incontestable, qui abordent dans des perspectives variées, des œuvres appartenant aux écrivains Abdellatif Lâabi, Mahi Binebine, Najib Redouane, Sahbi Baba, Saida Mounaïme, Driss Chraïbi, Kamal Benkirane, Tahar Ben Jelloun, Nouzha Fassi Fihri, Abdelhak Serhane, Fatima Mernissi, Nadia Chafik. On retrouve dans cette liste, à côté des voix consacrées de la littérature marocaine, des écrivains moins connus, comme Sahbi Baba, ou encore Saïda Mounaïme, la chercheuse créant ainsi un pont entre les générations, des liens entre les styles d'écriture les plus divers, mais, sans doute, tous originaux.

Toutes les œuvres analysées appartiennent à une littérature qui illustre « une poétique de la mouvance et de la diversité, à travers une pluralité de signifiés et de signifiants, d'enjeux et de pratiques » (*ibidem*). Les rapports de la littérature avec son contexte sociopolitique, les questions éthiques et morales qui la sous-tendent, la littérature comme lieu de mémoire, la problématique de l'immigration, du rapport à l'autre, du statut de la femme, du rapport présent-passé, de l'hybridité et de l'hétérogénéité, de l'écriture inter- et hypertextuelle, de l'esthétique et des nouvelles potentialités des genres, etc., sont seulement une partie des aspects identifiés et analysés par l'auteure du livre. Si chaque œuvre étudiée est unique dans son genre,

un réseau de liens et d'échos se révèle au fur et à mesure des analyses, inscrivant les œuvres dans un système de correspondances multiples. Afaf Zaid trouve la méthode la plus adéquate d'approche critique de chaque livre étudié, accédant de la sorte, avec finesse et précision, à l'essence même de l'œuvre, explorant en détail et dépliant chaque pli de la fiction.

Grâce à la qualité de la démarche critique et à l'originalité des œuvres et des voix convoquées les pages du volume, des voix qui ont participé ou participent activement, à travers leurs écrits et leurs prises de position, à la dynamisation du phénomène littéraire au niveau mondial, à la métamorphose de l'imaginaire contemporain, le livre d'Afaf Zaid est incontestablement un moment de référence dans l'évolution de la recherche dans le domaine de la littérature marocaine francophone contemporaine.

**Valentina Rădulescu**  
**Université de Craiova, Roumanie**  
**valentfalan@gmail.com**

## Volumes collectifs



**RABIA REDOUANE**  
(sous la direction de)  
**ÉCRITURE FÉMININE**  
**MAGHRÉBINE DE L'EXTRÊME**  
**CONTEMPORAIN**  
**Paris : L'Harmattan, collection**  
**« Autour des textes maghrébins »,**  
**2020, 226 p., ISBN 978-2-343- 20085-9**

Cet ouvrage dédié « à toutes ces écrivaines maghrébines contemporaines qui ont écrit, écrivent et écriront pour donner voix à la parole féminine », comme le mentionne Rabia Redouane, sa coordinatrice, tente de faire connaître quelques écrivaines de la nouvelle génération, de mettre en vedette la richesse de la littérature féminine maghrébine contemporaine. Les œuvres des écrivaines marocaines, algériennes et tunisiennes du recueil ont suscité l'intérêt des chercheurs venant d'Afrique (Algérie, Maroc) et d'Europe (France, Roumanie), dont les regards croisés sur ces productions littéraires assez méconnues et encore ignorées par la grande critique ont fait ressortir la variété de leur production, les thématiques abordées, leur style d'écriture, leurs stratégies narratives, voir même « leurs prises de position à l'égard de l'évolution de leurs sociétés respectives » (Rabia Redouane, p. 11).

Comme le but avoué de la coordinatrice du volume est de présenter les points de vue parfois contradictoires de ces écrivaines sur la condition de la femme musulmane, de son corps, du poids des traditions qui pèse sur elle, les treize articles que réunit cet ouvrage révèlent, chacun à sa manière, les diverses facettes de l'écriture féminine contemporaine imposée actuellement dans le champ littéraire des trois pays du Maghreb. Les contributions des auteurs provenant des horizons culturels différents dévoilent que la continuité de l'écriture féminine francophone dans cette zone géographique se distingue des autres littératures d'expression française « tant au niveau de l'efficacité que de l'originalité romanesque » (p. 13).

Ainsi, le texte de Bouchra Benbella, « Corps et corps dans *Chairs d'argile* de Salima Louafa » porte sur la libération de la parole, marquante dans l'écriture féminine au Maroc. Étude intéressante sur les représentations du corps féminin et masculin, l'auteure saisit la corporalité des personnages du roman à travers leurs réactions émotionnelles. Sanae El Ouardirhi s'arrête sur le premier roman de

Meryem Alaoui, *La vérité sort de la bouche du cheval* pour questionner sur ce qu'on appelle couramment la littérature féminine marocaine d'expression française, alors que Bernardette Rey Mimoso-Ruiz fait une analyse détaillée du destin de trois femmes d'origine sociale et d'âge différents, du poids de leur féminité, des traditions et du regard posé sur elles par la société dans le roman *L'arganier des femmes égarées* de Damia Ouamassine. Karima Settoui fonde son étude sur des métiers que les femmes sont capables d'exercer tout aussi bien que les hommes dans « Bonheur et écriture dans un *Toubib dans la ville* de Soaud Jamaï ». Le mérite de l'article est de mettre en évidence la façon de l'écrivaine de masquer sa véritable identité en donnant sa voix au personnage masculin, Jamaï, en oblitérant ainsi sa féminité. De son côté, Alaf Zaid construit son analyse fondée sur le roman *Elles* de Saïda Mounaïme, pour confirmer qu'à l'ère de l'extrême contemporain, les liens de plus en plus forts s'entretiennent entre littérature et société. Avec « Écrire la société marocaine et fictionnaliser le réel féminin carcéral : Le cas de Fatna El Bouih avec *Une femme nommée Rachid* », Najat Zerrouki se penche sur un récit de prison pour raconter les souffrances et les humiliations des hommes et des femmes dans une période de l'histoire marocaine marquée par violence et répressions contre les opposants politiques et les activistes démocrates. Faouzia Bendjelid se focalise sur un roman hors normes, celui de Fatma-Zohra Zamoum, *Comment j'ai fumé tous mes livres*, qui combine deux genres différents, le récit de fiction et l'essai, l'imaginaire et la pensée réflexive, alors que Fatima Zohra Dali Youcef-Boughazi propose une lecture prenante à partir du roman de Lynda-Nawel Tebbani, *L'éloge de la parte*, qu'elle considère comme l'expression d'une nostalgie amoureuse et une séparation dans une nouba arabo-andalouse. Lamia Oucherif se penche sur l'effort de tout(e) écrivain (e) de puiser dans différentes catégories identitaires pour affirmer sa voix. Quant à Fettouma Quintin, elle s'arrête sur le roman *Des Ballerines de Papicha* de Kaouther Adimi, où les personnages investissent à tour de rôle la narration, au gré des confidences, indiscretions, médisances, envie, désespoir ou empathie. Yamina Mokaddem dans « Légitimation de l'acte d'écrire et finalité morale dans *Le monde ne tourne pas rond* de Sonia Mabrouk » s'arrête sur un roman-récit qui ne répond pas entièrement à la définition classique d'un récit, dans la mesure où le lecteur ne décèle aucune intrigue et où la narration, portée par deux personnages réels, une grand-mère et sa petite fille, est véhiculée par une succession de lettres, ce qui entraîne une discontinuité dans le récit. Se rapprochant de l'apologue, ce "récit" est une critique sociale et politique de l'actualité, visant l'émergence d'un message moral à l'adresse du lecteur. De son côté, Anda Rădulescu s'arrête sur le côté ironique et auro-ironique de Yesmine Karray, dans son roman *La Cartha'Chinoise* et étudie l'ironie postmoderne comme expression d'une crise existentielle, alors que Valentina Rădulescu, qui clôt le volume avec son étude sur l'*Immeuble schizophrène* de Mounyz, se penche sur la fiction comme reflet et effet de l'événement

contemporain et organise son analyse sur plusieurs axes : l'originalité formelle du dispositif fictionnel, la dimension transitive de l'écriture comme effet de l'impossible neutralité/impassibilité de l'écrivain confronté à la violence de la réalité immédiate et sur la manière de mettre en relation des drames individuels et collectifs.

Les articles de l'ouvrage offrent donc un éclairage inédit sur les transformations survenues dans la société maghrébine actuelle, faisant découvrir au lecteur une écriture féminine moderne, incitante, innovante.

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



## Revues



Le deuxième numéro de la revue *Studii de lingvistică* (*Études de linguistique*) paru en 2019 est consacré aux expressions métadiscursives dans les langues romanes. La perspective est triple, elle englobe la syntaxe, la pragmatique et la sociolinguistique.

Les expressions métadiscursives auxquelles se consacre ce numéro thématique s'inscrivent dans un long fil de réflexions autour de la modalisation autonymique – voie ouverte par Jacqueline Authier-Revuz en 1995. L'étude des différents types d'expressions, gloses, reformulation et approximation (accent mis sur la formule identifiante) envisagées comme marqueurs ou comme opérateur (insistance sur la fonction transformatrice) se tient au niveau du discours sur le même discours avec cet accent que l'on ajoute, transforme, nuance ou change en disant quelque chose sur quelque chose.

L'ajout du titre, sous son aspect en même temps détachable (assuré par la présence d'un signe orthographique : deux points) et explicatif, subdivise et tire au clair. Trois directions organisent le matériel de ce numéro : syntaxique, pragmatique et sociolinguistique.

Ce qui intéresse le plus dans le contenu de ce numéro est à la fois la présence de ces expressions dans le discours, présence qui entraîne une longue suite de manifestations ainsi que leur fonctionnement dans quelques langues romanes. Quatre langues sont visées, le français ayant le plus d'attention ; mais trois contributions sont mobilisées dans une approche contrastive (français-italien et français-roumain).

L'architecture du contenu du volume s'organise de l'identification (« Des marqueurs métadiscursifs... ») pour la première partie pour suivre ensuite le fonctionnement dans la deuxième partie (...aux pratiques métadiscursives contextualisées).

La perspective comparative se manifeste une fois dans la première partie (la contribution de Cecilia Mihaela Popescu et Alice Ionescu sur le marqueur « gen » respectivement « genre » en roumain et en français) et deux fois dans la deuxième partie, avec l'étude de Chiara Preite et Alida Maria Siletti (une analyse des dictionnaires en ligne français et italiens) et celle de Luminița Sterie et Monica Vlad qui font des considérations sur les marqueurs de reformulations dans les mémoires de master rédigés en roumain et en français. Ces deux contributions placées sous l'angle de la comparaison ont le mérite d'élargir la comparaison proprement dite avec l'introduction d'un nouvel élément de référence : les anglicismes pour les dictionnaires et la distinction langue maternelle/langue étrangère pour l'étude des mémoires de master.

Quant à la première contribution rangée dans la suite comparative, à part la recension des emplois de ces marqueurs, la comparaison proprement dite s'appuie sur les valeurs pragmatiques en vue de dégager les ressemblances et les différences.

En fait, un regard sur l'ensemble des contributions laisse voir un certain équilibre entre l'identification et la description et l'analyse du mécanisme qui met en scène (discursivement parlant) ces expressions. Sept articles traitent la première inscription de recherche, cinq – la deuxième.

Le premier volet contient également des références à l'évolution historique des marqueurs, comme c'est le cas de Corinne Gomila et de l'objet de son étude : « en un mot », lexie qui « se présente comme une expression singulière, un catégorisateur métalinguistique élastique dont les occurrences se distribuent différemment au fil du temps » (p. 22), par exemple, en français classique – plus qu'en français moderne (p. 25)

Comme valeurs dégagées des articles de la première partie, nous enregistrons tout d'abord l'« approximation » qui apparaît une fois avec prégnance, toujours chez Corinne Gomila. La « reformulation » est une autre valeur, qui intéresse cette fois-ci Hélène Vassiliadou. « En d'autres termes », marqueur qui codifie l'altérité, se fonde sur la description (p. 41). Dans la contribution de Isabel Margarida Duarte et Maria Aldina Marques la reformulation est exposée à partir de la langue portugaise, l'analyse portant sur un verbe de la catégorie des verbes de parole « dizer » à partir des corpus oraux et écrits. Ensuite, pour ce qui en de la polyvalence d'emploi, il faut retenir la situation de l'adverbe « autrement » qui est en même temps un marqueur discursif. C'est la situation relevée par Céline Corteel.

Il faut noter aussi les cas où se manifestent les éléments « opaques de modalisation », traités par Elżbieta Biardzka et Greta Komur-Thillo, dans la situation de « selon A ». Une autre contribution qui met au centre de l'investigation un verbe de parole, « devo dire » est celle d'Elizaveta Khachatryan. Elle travaille sur un corpus oral. En fait, « devo dire » devient un point de départ pour une question pertinente pour l'ensemble des langues romanes : « [...] si l'activité métalinguistique est un processus universel qui caractérise l'activité langagière des êtres humains quelle que soit leur langue, comment alors expliquer que ces expressions ont des fréquences différentes dans des langues de la même famille, comme les langues romanes » (p. 132). L'auteure affirme l'existence « des stratégies métadiscursives

universelles utilisées dans toutes les langues », mais qui expriment par « des moyens différents » valeurs qui diffèrent, à leur tour, d'une langue à l'autre.

Dans la deuxième partie, en dehors des deux articles mentionnés plus haut, il faut énumérer Christine da Silva-Genest avec ses remarques sur le discours des orthophonistes qui garde ceci de particulier : se déroule dans une situation d'énonciation marquée par des troubles du développement langagier chez les enfants. Ji Yujing et Agnès Tutin, par contre, se confortent de la zone des discours scientifiques où les éléments métadiscursifs se trouvent au service de l'argumentation et de la rhétorique. La problématique combine deux variables intervenant dans l'analyse : la récurrence et la description, sauf que cette description réfère au raisonnement et à la démonstration scientifique. Leur fonction est également d'assurer le guidage du lecteur (p. 178). Deux catégories de marqueurs se dégagent : ceux de la structuration textuelle et ceux méta-énonciatifs. Un tableau dense en informations (p. 189) expose les types de classes sémantiques déterminées avec la méthode d'extraction ARL (Arbres lexico-syntaxiques récurrents). Les routines, comme sont nommées ces expressions métalinguistiques récurrentes, sont nombreuses dans le discours scientifique, faisant partie des éléments qui l'individualisent.

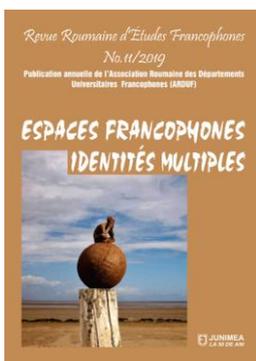
Cristina Petraş reste au même niveau profond – l'oral, du point de vue de la matière du corpus de recherche : contes acadiens de tradition orale. Les expressions mises en discussion sont formées autour du verbe « dire » qui, habilement manié par le conteur, engage la connivence et la prise en charge par le co-énonciateur.

À un premier regard, on peut rapidement constater la présence répétée des verbes de parole dans les analyses des chercheurs, analyses qui se font sous une perspective métadiscursive. Puis, il faut noter la diversité des valeurs des expressions métadiscursives et leur polyvalence non seulement pour des langues différentes, mais aussi à l'intérieur d'une même langue.

Jugées en fonction de cet aspect, même si parmi les langues romanes vivantes on n'en retient que la moitié, les analyses suggèrent déjà des pistes nouvelles et invitent à des voyages de recherche mémorables encore plus longs et plus ambitieux peut-être. Bref, tout s'arrange pour ouvrir de nouveaux chemins de réflexion.

**Cecilia Condei**  
**Universite de Craiova**  
**cecilia\_condei@yahoo.fr**





**REVUE ROUMAINE D'ÉTUDES  
FRANCOPHONES : « ESPACES  
FRANCOPHONES IDENTITÉS  
MULTIPLES », N<sup>o</sup>. 11 / 2019,  
Responsable du numéro : Cristina  
PETRAȘ, Copyright : Éditions  
JUNIMEA, Iași, 2020, 460 p.  
ISSN 2065 – 8087**

Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones (ARDUF), la *Revue Roumaine d'Études Francophones* se définit comme un espace de réflexion sur la diversité des aspects linguistiques, littéraires, culturels et didactiques de la francophonie dans une perspective disciplinaire et interdisciplinaire. Coordonné par Cristina Petraș, le numéro 11 / 2019 réunit des contributions variées autour de l'idée d'*identités multiples* dans le vaste territoire de l'espace francophone : l'Algérie, le Bénin, le Cameroun, la Côte d'Ivoire, l'Espagne, l'Italie, le Maroc, le Portugal, la Roumanie et la Tunisie. Les articles sont groupés autour de trois dossiers (*Littérature, Linguistique et Didactique*), suivis de la rubrique *Entretiens et Comptes rendus*.

Le dossier *Littérature* présente les multiples facettes de la construction des identités dans les différents espaces francophones : la littérature caribéenne (« Ethnotexture et scénographie rituelle à travers *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et *La Belle Créole* de Maryse Condé » de Baba Amine Adakoui), les parlers africains (« La poétique de défrancisation du français dans les dramaturgies africaines. Une réponse à la désintégration des cultures et langues africaines » de Fétigué Coulibaly), la littérature postcoloniale (« Trajectoires identitaires en postcolonie : entre hétérotopies et hétérologies du sujet dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano » d'Alain F. Ekorong), la littérature algérienne (« Ces Espaces autres entre rôles et enjeux : des espaces topiques aux espaces hétérotopiques dans *La Chrysalide* et *Ciel de Porphyre* d'Aïcha Lemsine » de Sihem Guettafi et « La résistance au féminin dans une odysée mémorielle » de Mebarka Nawel Lasri), la littérature marocaine (« L'interculturel à travers *Phantasia* d'Abdelwaheb Meddeb : approche sémiotique » de Rachid Elhachimi) et la société postmoderne et postcoloniale camerounaise (« La p(r)o(ph)étisation du social dans *Des rêves et des lignes* de Michel Feugain : entre autopsie et utopie » de Jovensel Ngamaleu).

Pour compléter l'image des problématiques abordées dans les études francophones littéraires, le dossier inclut aussi les contributions proposant comme

pistes d'analyse les aspects suivants : les femmes à l'écriture au XIX<sup>e</sup> siècle (« Être femme et écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle : un statut encore incertain » de Mihaela Bacali), les femmes sous la dictature (« Le rêve un lieu commun de la littérature francophone et roumaine, étude comparée de Caroline Lamarche et Ana Blandiana » de Mylène Mandart), l'expérience personnelle (« De l'expérience de soi à l'expérience d'une langue. Réflexions sur l'écriture de soi de Christian Prigent » de Fabiana Florescu), l'effet du facteur intergénérationnel (« Morcellement identitaire intergénérationnel dans le roman *Les deux sœurs* de Dominique Rolin » d'Ema-Violeta Mistranu) et le rapport théâtre – spectateur (« L'intuition de l'androïde. De la crise de l'acteur au théâtre pour marionnettes chez Maeterlinck » de Fabrice Schurmans).

La section *Linguistique* analyse la diversité des aspects linguistiques de la langue française avec l'émergence des dialectes ou des nouveaux parlers dans l'espace francophone.

Dans ce sens, Moufoutaou Adjeran présente les effets de l'expansion du français en Afrique dans « Pratique du français au Bénin et accords du participe passé », Mahougbé Abraham Olou (« Des adverbes du français comme "proformes" : vers une redéfinition de cette catégorie ») analyse les sous-catégories des adverbes en fonction du sens des syntagmes nominaux, Arsène Blé Kain (« Le nouchi dans *L'État z'héros ou la guerre des gaous* de Maurice Bandaman : problématique et herméneutique d'un interlecte panafricain ») donne la définition d'un interlecte panafricain – le *nouchi*, langue hybride parlée notamment en Côte d'Ivoire et, enfin, Eric Bertrand Lekini et Prisca Hélène Assiene Bissossoli (« Le marquage des espaces linguistiques émergents dans l'espace francophone : un plaidoyer pour la redistribution de la puissance en Afrique ») mettent en évidence les onze langues des pays émergents de l'Afrique.

S'y ajoutent deux approches discursives sur les publicités humanitaires (« Traitement contrastif des publicités humanitaires situées entre publicités commerciales et appels : constats pour une entrée didactique par genres discursifs » de Noria Amzal) et sur les mécanismes rhétoriques (« Le réquisitoire comme stratégie de plaidoirie : l'exemple du discours liminaire de Blé Goudé et ses avocats à la Cour pénale internationale Ousmde ane Sidibé »).

Le dossier *Linguistique* est complété par deux articles traitant des aspects traductologiques : la traduction des termes philosophiques de la poésie d'Yves Bonnefoy (« De l' "arrière-pays" au "vrai lieu" : le discours philosophique d'Yves Bonnefoy entre poésie et ontologie » de Simona Pollicino) ou la traduction technique du français vers le roumain (« Problèmes de nature terminologique dans la traduction des textes techniques du français vers le roumain » de Mirela-Cristina Pop).

La section *Didactique* présente différentes problématiques de la francophonie sous l'impact de l'utilisation des méthodes et des outils pédagogiques, de la formation des enseignants, et de la diversité des contextes d'apprentissage.

Dans « De la complexité du métier d'ingénierie pédagogique en FLEM », Mansour Chemkhi met en exergue la complexité du travail de l'enseignant, Fatima Zahra Lazouni (« La classe inversée : une solution pour la formation initiale et continue des enseignants du FLEM ? ») présente la classe inversée comme méthode

de formation au numérique pour les enseignants en Algérie et Losséni Fanny (« L'enseignement par le théâtre dans les écoles ivoiriennes : pour un renforcement des compétences en langue française ») souligne l'importance de l'introduction du théâtre dans les écoles ivoiriennes. Finalement, Sénia Allal (« Autisme et diversité des codes dans le rapport langage/communication ») fait une présentation des codes de communication non verbale chez les enfants atteints d'autisme.

Dans l'espace francophone roumain, les deux articles se proposent de jeter un regard critique sur les manuels de FLE (Alina Ifime – « L'approche de l'excuse dans les manuels de FLE publiés en Roumanie – l'acte de langage *s'excuser* dans les manuels de FLEM ») ou de présenter les résultats d'un projet conçu pour valoriser la compétence de communication en français des étudiants roumains pour une meilleure intégration sur le marché du travail (Cristiana-Nicola Teodorescu et Daniela Dincă – « Les langues étrangères : clé de réussite pour une meilleure employabilité »).

La section *Entretien* présente le dialogue entre Marina Mureșanu Ionescu et Sylvain Menant autour de "l'esprit SHLF" de la Société d'Histoire littéraire de la France et de sa publication, la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*.

La rubrique des *Comptes rendus* comprend trois contributions : Jean Nicolas De Surmont présente le livre de Robert Comeau et Louis Gill, intitulé *Mon octobre 70. La Crise et ses suites* (Montréal, VLB éditeur, 2020) ; Delia Oprea recense le livre de Pascal Lardellier, intitulé *Sur les traces du rite. L'institution rituelle de la société* (London, ISTE éditions LTD, 2019, série « Traces ») et Cristina Petraș met en évidence l'intérêt de l'exploitation des interférences interlinguistiques dans l'enseignement des langues par la présentation de l'ouvrage de Lucia Ráčková et François Schmitt intitulé *Les interférences linguistiques du français sur le slovaque. L'exemple du système verbal* (Paris, L'Harmattan, 2019).

En fin de compte, on pourrait affirmer que ce volume s'impose par la richesse et la diversité des contributions au développement de la recherche en langue française dans le vaste espace francophone.

**Daniela Dincă**  
**Université de Craiova, Roumanie**  
**danadinca@yahoo.fr**



# PROCOLE DE RÉDACTION

Analele Universității din Craiova  
(Annales de l'Université de Craïova  
Annals of the University of Craiova)  
Seria Științe filologice  
Langues et littératures romanes

Les articles seront envoyés à l'adresse : [annales.langues.romanes@gmail.com](mailto:annales.langues.romanes@gmail.com)

Les auteurs sont priés de respecter les consignes suivantes :

**1. Dimension de l'article : 3500 – 6000 mots (à part la bibliographie et les résumés)**

**Format : doc. ou docx.**

**Police : Times New Roman (TNR) 11 pour le corps de l'article, 10 pour les exemples et les citations**

**Style : NORMAL**

**Mise en page : custom size, 17/24 cm (File, Page setup, Paper size: custom size)**

**Marges : 2 cm (bas, haut, gauche, droite)**

**Interligne : simple**

**Spacing : gauche : 0 cm, droite : 0 com (Format, Paragraph, spacing)**

**Alignement : 1,27 cm (Format, Paragraph, First ligne: 1,27 cm)**

**2. Titre, nom de l'auteur**

Titre : Times New Roman 14, en gras, majuscules, centré

Prénom, nom et affiliation des auteurs : Times New Roman 12, en gras, aligné à droite

*Exemple:*

## VALEURS DE L'IMPARFAIT EN FRANÇAIS

**Jean François DUPONT**  
**Université de....., France**

**3. Résumés et mots-clés :**

Les résumés en français et en anglais (10 lignes maximum) seront rédigés en Times New Roman 10, retrait de 1,27 cm à gauche (Format, Paragraph, Indentation : left : 1,27 cm)

Titre du résumé : TNR, 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche

Les résumés seront accompagnés de 3-6 mots-clés en français et en anglais. Le titre de l'article sera également traduit en anglais. (Mots-clés, Key words et titre en anglais, TNR 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche; les mot-clés et les Key words proprement dits : TNR 10, en italiques).

*Exemple:*

### **Résumé**

Notre étude se propose de .... xxxxx xxx xxxx xxxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx  
xxxxx xxxxxxxx xxxxx xxxxxx xxxx xxxx xxxxxx xxxx xxxxxx xxx xxxxx xxxxxx xxxxxxxx  
xxxxx xxxxx xx xxx xxxxxx xxxxxxxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxx xxx  
xxxx xxxxxx xxxxxxx xxxxxx xxxxx xx xxx xxxxxx xxxxxxxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxxx  
xxxxxx xxxx xxxxxx xxx xxxxx xxxxxx xxxxxxx xxxxxx xxxxx xx xxx xxxxxx xxxxxxxxxx  
xxxx xxxxxx xxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx

### **Abstract**

#### **TITRE EN ANGLAIS**

The purpose of this study .... xxxxx xxx xxxx xxxxxx xxxxxxx xxxxxx xxxxx xx xxx  
xxxxx xxxxxxxx xxxxx xxxxxx xxxx xxxx xxxxxx xxxx xxxxxx xxx xxxxx xxxxxx xxxxxxxx  
xxxxx xxxxx xx xxx xxxxxx xxxxxxxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxx xxx  
xxxx xxxxxx xxxxxxx xxxxxx xxxxx xx xxx xxxxxx xxxxxxxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxxx  
xxxxxx xxxx xxxxxx xxx xxxxx xxxxxx xxxxxxx xxxxxx xxxxx xx xxx xxxxxx xxxxxxxxxx  
xxxx xxxxxx xxxxx xxxxx xxxxxx xxxxx

**Mots-clés :** *imparfait, temporalité, aspect, mode d'action, ....*

**Key words :** *French 'imparfait', tense, aspect, Aktionsart, ...*

## **4. Mise en forme du texte et des paragraphes**

Corps du texte : Times New Roman 11, NORMAL, justifié

Paragraphes : retrait de 1,27 cm

Les tableaux (titrés) insérés dans le texte ne doivent pas dépasser la taille d'une page de la revue ; plus longs, ils seront reportés en annexe à la fin de l'article.

*Exemple:*

Texte de l'article, ...

## **5. Ponctuation**

Un espace insécable (inséré automatiquement par l'ordinateur si, sur la barre d'outils, vous sélectionnez le français comme langue du document) entre les signes

de ponctuation (c'est-à-dire guillemets, deux points, point-virgule, point d'exclamation ou d'interrogation) et le mot.

Pas d'espace avant le point ou la virgule et le mot.

Crochets et parenthèses : espace à l'extérieur, pas d'espace à l'intérieur. Pas de ponctuation dans un titre, sauf point d'exclamation ou d'interrogation.

*Exemple:*

Quel est le point faible de cette théorie ?

« Le Code civil est l'instrument de la bourgeoisie », déclare le doyen Dufranc.

À ce point, l'auteur aurait dû nous fournir quelques explications...

Les détails de la démonstration (que nous avons présentée ici seulement dans ses grandes lignes) se retrouvent dans...

## **6. Plan de l'article**

Il est souhaitable que le texte de l'article soit organisé à trois niveaux :

- **section : 1, 2, 3, ... (style Titre 1, gras, taille de police 12, retrait 1,27) ;**

- **sous-section : 1.1., 1.2., ... 2.1., 2.2..., etc. (style Titre 2, gras, taille de police 11, retrait 1,27) ;**

- **sous - sous section ; 1.1.1., 1.1.2. ... 2.1.1., 2.2.2. etc. (style Titre 3, gras, taille de police 10, retrait 1,27).**

*Exemple:*

**Section 1 (Style « Titre 1 », TNR, taille de police 12, gras)**

**1.1. Sous section (Style « Titre 2 », TNR, taille de police 11, gras)**

**1.1.1. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

**1.1.2. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

....

**Section 2 (Style « Titre 1 », TNR, taille de police 12, gras)**

**2.1. Sous section (Style « Titre 2 », TNR, taille de police 11, gras)**

**2.1.1. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

.....

**Section 3 (Style « Titre 1 », TNR, taille de police 12, gras)**

**3.1. Sous section (Style « Titre 2 », TNR, taille de police 11, gras)**

**3.1.1. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

**3.1.2. Sous - sous section (Style « Titre 3 », TNR, taille de police 10 gras)**

## **7. Citations**

Les citations brèves (de trois lignes et moins) ne sont pas en italiques, mais en caractères romains (normaux) encadrées par des guillemets à la française.

Les citations de trois lignes et plus seront mises en valeur par un alinéa particulier, retrait 1,27 cm, taille de police 10. Le texte de la citation est précédé et suivi de guillemets doubles. À la fin de la citation on indique la source, selon les normes des références bibliographiques dans le texte (c'est-à-dire le nom de l'auteur, l'année de

publication, éventuellement la page, précédée de deux points. Placer entre crochets les points de suspension représentant une coupure importante dans la citation.

*Exemple:*

Texte de l'article, ...

« Supposons, par exemple, que j'aperçoive un bateau dans une cale de construction, que je m'en approche et brise la bouteille suspendue à la coque, que je proclame "Je baptise ce bateau Joseph Staline", et que [...] d'un coup de pied je fais sauter les cales. » (Austin 1970 : 56)

Texte de l'article, ...

## **8. Les exemples**

Les exemples brefs (en général, qui ne constituent pas des propositions) peuvent être introduits à l'intérieur du paragraphe, en italiques.

Les exemples d'une proposition et plus, seront mis hors du paragraphe, taille de police 10, suspension 1,27 cm. Chaque exemple est précédé d'un numéro entre parenthèses.

*Exemple:*

Le syntagme verbal *lire un livre* est constitué d'un verbe transitif et d'un syntagme nominal qui constitue son complément d'objet direct.

- (1) Un soir pâle d'août, la lettre qui annonçait à Yann la mort de son frère finit par arriver à bord de la « Marie » sur la mer d'Islande.
- (2) Elle voyageait à bord de la Romania, un cargo mixte qui venait d'Ostende.

## **9. Notes, appels de note et références**

Les notes se trouveront en bas de page, suspension (hanging) 0,5 cm. Les appels de note seront introduits automatiquement du menu « Insertion ». Il est recommandable de ne pas introduire des notes contenant seulement des références bibliographiques, qui peuvent être introduites dans le texte.

## 10. Les références bibliographiques

Dans le texte, dans les notes et après les citations, les références bibliographiques se résument à l'indication du nom de l'auteur, de l'année de publication et, si nécessaire, de la page. Après l'année de parution, on introduit les deux-points, un espace insécable et on écrit ensuite le numéro de la page. Si la publication a plusieurs auteurs, on les sépare par barre oblique avec espace insécable.

*Exemple :*

Cette suite répond aux différentes manipulations<sup>1</sup>, de façon prédictible.

Cette distinction a été faite pour la première fois par K. S. Donnellan (1966) qui ne s'occupait pas de déictiques mais de descriptions définies.

Austin décrit en détail les conditions du bon fonctionnement des performatifs (Austin 1970 : 56).

## 11. Bibliographie

Le mot « Bibliographie » sera écrit en gras, taille de police 12, retrait 1,27 cm.

Les auteurs / éditeurs sont classés alphabétiquement. La forme de chaque paragraphe : taille de police 11, suspension (hanging) 1,27 cm.

La bibliographie doit contenir pour chaque auteur le nom, l'initiale ou le prénom, l'année de publication, le titre de l'ouvrage. Si le même auteur figure avec plusieurs travaux, on les classe chronologiquement. Si un travail a plusieurs auteurs, on sépare leurs noms par barre oblique.

### Le titre de l'ouvrage :

– s'il s'agit d'un livre, le titre sera écrit en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition;

– s'il s'agit d'un article publié dans un recueil, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de l'éditeur (avec la spécification (éd.) s'il est seul ou (éds.) s'il y en a plusieurs), le titre du recueil en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition ; à la fin on indique les pages où se trouve l'article ;

– s'il s'agit d'un article publié dans une revue, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de la revue, en italiques, de l'année de parution, (éventuellement du numéro du volume) et des pages où se trouve l'article.

*Exemple:*

### **Bibliographie**

Bracops, Martine (2006), *Introduction à la pragmatique*, Bruxelles : De Boeck.

Bouchard, Denis (1993), « Primitifs, métaphore, et grammaire : les divers emplois de *venir* et *aller* », in *Langue française* 100 : 49 – 66.

---

<sup>1</sup>L'examen à plus grande échelle des zones de dispersion pourrait échanger ces rapports. Nous nous proposons d'approfondir cet aspect dans une étude ultérieure.

Moeschler, Jacques / Antoine Auchlin (1997), *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris : Armand Colin.

Tversky, Barbara / Holly Taylor / Sent Mainwaring (1997) « Langage et perspective spatiale », in Michael Denis (éd.), *Langage et cognition spatiale*, Paris : Masson, 25- 49.

En vue de la réalisation d'une liste des collaborateurs de la revue, nous vous prions de nous fournir les coordonnées suivantes :

Nom :

Prénom :

Titre académique :

Adresse professionnelle :

Téléphone :

Adresse électronique :

Spécialisation :

Université :

Département :

**Les textes pour le numéro de 2021 des Annales seront envoyés jusqu'au 1<sup>er</sup> juillet 2021 à l'adresse indiquée ci-dessus.**

**Structure de la revue :**

Dossier thématique :

Dossier littérature (varia)

Dossier linguistique (varia)

Comptes-rendus critiques

La responsabilité du contenu des articles revient aux auteurs.



Pentru comenzi și informații, contactați:

Editura Universitaria

Departamentul vânzări

Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200585

Tel. 0251598054, 0746088836

Email: [editurauniversitaria@yahoo.com](mailto:editurauniversitaria@yahoo.com)

[marian.manolea@gmail.com](mailto:marian.manolea@gmail.com)

Magazin virtual: [www.editurauniversitaria.ro](http://www.editurauniversitaria.ro)