

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

***ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
AN XXV, Nr. 1, 2021**



EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
13-15, Rue A.I. Cuza, Craïova, Roumanie
Tél./fax : 00-40-251-41 44 68
Courriel : annales.langues.romanes@gmail.com

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

.....
Directeur de la publication : 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 DUFLET, Université de Trente (Italie)
Olga GALAȚANU, 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 Nord (France)
Denise MERKLE, Université de Moncton (Canada)
Julia SEVILLA MUÑOZ, Université Complutense de Madrid (Espagne)
Antonio PAMIES, Université de Grenade (Espagne)
Rodica POP, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)
Alain RABATEL, Université Claude Bernard, Lyon 1 (France)
Najib REDOUANE, California State University, Long Beach (États-Unis)
Carmen MOLINA ROMERO, Université de Grenade (Espagne)
Elena Brândușa STEICIUC, Université Ștefan cel Mare de Suceava (Roumanie)
Marleen VAN PETEGHEM, Université de Gand (Belgique)
Alain VUILLEMIN, Université Paris Est (France)
Corinne WECKSTEEN-QUINIO, Université d'Artois (France)

Comité de rédaction :

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

Responsables du numéro: IONESCU Alice
MANOLESCU Camelia

ISSN-L 1224-8150
ISSN 2601-9035

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	15
--------------------	----

DOSSIER THÉMATIQUE

Le discours touristique : voyage, tourisme, évasion /1 : ÉTUDES DE LINGUISTIQUE

Adriana COSTĂCHESCU

QUAND LA TERMINOLOGIE MUSICALE ITALIENNE TRAVERSE LES ALPES, LA MANCHE ET LE DANUBE	19
--	----

Saibou DIARRA

PÈRÉGRINATIONS OUEST-AFRICAINES À TRAVERS LES MODALITÉS ASSERTIVES ET ÉVALUATIVES DANS <i>ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ</i> D'AHMADOU KOUROUMA.....	44
--	----

Daniela DINCĂ

COURT VOYAGE DANS LE MONDE DES NANOSCIENCES ET ANOTECHNOLOGIES : UN PROJET MULTILINGUE POUR LA TRADUCTION DE LA TERMINOLOGIE SCIENTIFIQUE.....	58
--	----

Alice IONESCU

MODALITÉS DE CONSTRUCTION DE L'ETHOS DANS LE DISCOURS DES GUIDES DE MUSÉE	72
--	----

Stéphane PATIN

L'HYPERBOLE DANS LES COMMENTAIRES EN ESPAGNOL SUR <i>TRIP ADVISOR</i> : LE MUSÉE DU LOUVRE À LA LOUPE	88
---	----

Eugénie PEREIRA COUTTOLENC

LES MÉCANISMES SOCIODISCURSIFS DE L'ENCHANTEMENT DANS LES BLOGS VOYAGE.....	112
--	-----

Anda RĂDULESCU

DISCOURS DES GUIDES TOURISTIQUES FRANÇAIS SUR LA ROUMANIE	135
---	-----

DOSSIER THÉMATIQUE

Le discours touristique : voyage, tourisme, évasion /2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE

Abdulmalek AL-ZAUM

LA PLACE DE LA FEMME SYRIENNE DANS LES RÉCITS DE VOYAGE DU XIX ^e SIÈCLE	149
---	-----

Bouchra BENBELLA

L'IMAGE DU MAROC DANS LE RÉCIT DE VOYAGE FRANÇAIS : CAS D'UNE <i>AMBASSADE AU MAROC</i> DE GABRIEL CHARMES (1887).....	162
---	-----

Ileana D. CHIRILĂ LE VOYAGE COMME PRÉTEXTE. L'ÉCRITURE VIATIQUE DANS <i>UN ALLER SIMPLE</i> DE DIDIER VAN CAUWELAERT	172
Romaissa DJOUADI LA POÉTIQUE DE LA TOPOGRAPHIE DANS <i>VESTIAIRE DE L'ENFANCE</i> DE PATRICK MODIANO.....	184
Laura FOULQUIER « UN PAYS BIEN LOIN, BIEN LOIN, OÙ L'ON VOYAIT DES CHOSES ÉTRANGES ». L'ÉCRIVAIN VOYAGEUR EN AUVERGNE AU XIX^e SIÈCLE	196
Marie-Christine Alix GARNEAU DE L'ISLE-ADAM CHATEAUBRIAND ET GAUTIER : ARPENTEURS DE KAMCHATKA OU LARBINS DESCRIPTIFS ?	207
Camelia MANOLESCU GUSTAVE FLAUBERT : ÉCRIVAIN-VOYAGEUR OU VOYAGEUR-ÉCRIVAIN ? ..	217
Lina MARIE-SAINTE AU CŒUR D'UNE VISITE GUIDÉE DE LAVENTILLE, BIDONVILLE POPULAIRE DE PORT OF SPAIN, POUR EXCURSIONNISTES INTRADIÉGÉTIQUES ET EXTRADIÉGÉTIQUES, DANS LE CHAPITRE <i>UP TO THE HILL</i> DE <i>IS JUST A MOVIE</i> D'EARL LOVELACE	233
Shoshana-Rose MARZEL HYBRIDITÉ DES DISCOURS TOURISTIQUE ET RELIGIEUX DANS LA TRILOGIE DE VOYAGE EN TERRE SAINTE DE PIERRE LOTI (1894).....	242
Qingya MENG LE VOYAGE DE CATHERINE DE BOURBOULON (1858-1862). CHINE, MONGOLIE, RUSSIE	253
Melissa MENGUE LE CROQUIS, UN GENRE LITTÉRAIRE VIATIQUE DE L'ÈRE COLONIALE.....	263
Melanie SCHNEIDER <i>ON THE ROAD</i> EN FRANCE : L'ART DE SE PERDRE EN AUTO-STOP AVEC SYLVAIN PRUDHOMME.....	275
Samira SIDRI ART ET ARTIFICES DE LA PRÉFACE VIATIQUE : VOYAGEURS EN ORIENT	287
Jean TUFFÉRY VOYAGES DE MICHEL LEIRIS.....	307

Alain Vuillemin
DEUX PARODIES DE DISCOURS TOURISTIQUE : *PAMUKALIE* (2003)
D'EUGENE MEILTZ ET *MOLVANÍA* (2003) DE SANTO CILAURO, TOM
GLEISNER ET ROB SITCH 324

DOSSIER VARIA

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA
DE LA TRACE INTERTEXTUELLE À LA FIGURATION POLITIQUE DANS *JE
VOIS DU SOLEIL DANS TES YEUX* DE NATHALIE ETOKE..... 339

Mahamadou Lamine OUÉDRAOGO
LA COHÉSION SOCIALE ET LES MODALITÉS SÉMIOTIQUES DU VIVRE.....350

COMPTES RENDUS CRITIQUES

(livres, volumes collectifs, revues, thèses)

Livres

Maria Isabel González Rey
La nouvelle phraséologie du français 367

Bouchra Benbella
*Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles
postmodernes* 370

Revues

ANADISS
Revue du centre de recherche *analyse du discours*, numéro hors-série 2020 sur le
thème *Discours didactiques et pratiques innovantes dans l'enseignement du français
aux enfants*..... 372

CONTENTS

FOREWORD	15
----------------	----

THEMATIC AREA

Tourism discourse : travel, tourism, escape /1 : LINGUISTICS

Adriana COSTĂCHESCU

WHEN THE ITALIAN MUSICAL TERMINOLOGY CROSSES THE ALPS, THE ENGLISH CHANNEL AND THE DANUBE	19
---	----

Saibou DIARRA

WEST AFRICAN PEREGRINATIONS THROUGH ASSERTIVE AND EVALUATIVES MODALITIES <i>IN ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ</i> BY AHMADOU KOUROUMA.....	44
--	----

Daniela DINCĂ

<i>A SHORT MULTILINGUAL JOURNEY INTO THE NANOWORLD: A MULTILINGUAL PROJECT FOR THE TRANSLATION OF SCIENTIFIC TERMINOLOGY</i>	58
--	----

Alice IONESCU

CONSTRUCTING ETHOS IN THE DISCOURSE OF MUSEUM GUIDES	72
--	----

Stéphane PATIN

HYPERBOLE IN THE COMMENTS IN SPANISH ON TRIPADVISOR: THE LOUVRE MUSEUM UNDER THE MICROSCOPE	88
---	----

Eugénie PEREIRA COUTTOLENC

A SOCIAL DISCURSIVE ANALYSIS OF ENCHANTMENT EFFECTS ON TRAVEL BLOGS	112
---	-----

Anda RĂDULESCU

THE DISCOURSE OF THE FRENCH GUIDEBOOKS ON ROMANIA	135
---	-----

THEMATIC AREA

Tourism discourse : travel, tourism, escape /2 : LITERATURE

Abdulmalek AL-ZAUM

THE PLACE OF THE SYRIAN WOMAN IN THE 19TH CENTURY TRAVEL LITERATURE.....	149
--	-----

Bouchra BENBELLA

THE IMAGE OF MOROCCO IN THE FRENCH TRAVEL LITERATURE: THE CASE OF <i>UNE AMBASSADE AU MAROC</i> BY GABRIEL CHARMES (1887).....	162
--	-----

Ileana D. CHIRILĂ TRAVEL AS PRETEXT. FICTIONAL TRAVEL WRITING IN DIDIER VAN CAUWELAERT'S <i>UN ALLER SIMPLE</i>	172
Romaissa DJOUADI THE POETICS OF TOPOGRAPHY IN <i>VESTIAIRE DE L'ENFANCE</i> BY PATRICK MODIANO	184
Laura FOULQUIER "A COUNTRY FAR, FAR AWAY, WHERE WE SAW STRANGE THINGS". THE TRAVEL WRITER TO AUVERGNE IN THE NINETEENTH CENTURY	196
Marie-Christine Alix GARNEAU DE L'ISLE-ADAM CHATEAUBRIAND AND GAUTIER: EXPLORERS OF KAMCHATKA OR DESCRIPTIVE STOOGES?	207
Camelia MANOLESCU GUSTAVE FLAUBERT: A WRITER-TRAVELLER OR A TRAVELLER-WRITER?	217
Lina MARIE-SAINTE AT THE HEART OF A GUIDED TOUR OF LAVENTILLE, THE POPULAR SLUM OF PORT OF SPAIN, FOR INTRADIEGETIC AND EXTRADIEGETIC EXCURSIONISTS, IN THE CHAPTER <i>UP TO THE HILL</i> FROM <i>IS JUST A MOVIE</i> NOVEL BY EARL LOVELACE	233
Shoshana-Rose MARZEL HYBRIDITY OF TOURIST AND RELIGIOUS DISCOURSE IN THE HOLY LAND TRAVEL TRILOGY BY PIERRE LOTI (1894)	242
Qingya MENG CATHERINE DE BOURBOULON'S TRAVELS (1858-1862) TO CHINA, MONGOLIA, AND RUSSIA	253
Melissa MENGUE THE SKETCH, A COLONIAL LITERARY GENRE	263
Melanie SCHNEIDER <i>ON THE ROAD</i> IN FRANCE: THE ART OF LOSING YOURSELF WHILE HITCHHIKING WITH SYLVAIN PRUDHOMME	275
Samira SIDRI ART AND ARTIFICES IN THE VIATIC PREFACE	287
Jean TUFFÉRY MICHEL LEIRIS' TRAVELS	307

Alain Vuillemin TWO PARODIES OF TOURISM DISCOURSE: <i>PAMUKALIE</i> (2003) BY EUGEN MEILTZ AND <i>MOLVANÍA</i> (2003) BY SANTO CILAURO, TOM GLEISNER AND ROB SITCH	324
---	------------

MISCELLANEA

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA DE LA TRACE INTERTEXTUELLE À LA FIGURATION POLITIQUE DANS <i>JE VOIS DU SOLEIL DANS TES YEUX</i> DE NATHALIE ETOKE.....	339
--	------------

Mahamadou Lamine OUÉDRAOGO LA COHÉSION SOCIALE ET LES MODALITÉS SÉMIOTIQUES DU VIVRE.....	350
--	------------

REVIEWS

Books

Maria Isabel González Rey <i>La nouvelle phraséologie du français</i>	367
--	------------

Bouchra Benbella <i>Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles postmodernes</i>	370
---	------------

Scientific Journals

ANADISS

Revue du centre de recherche analyse du discours, numéro hors-série 2020 sur le thème <i>Discours didactiques et pratiques innovantes dans l'enseignement du français aux enfants</i>	372
--	------------

CUPRINS

INTRODUCERE	15
-------------------	----

DOSAR TEMATIC

Discursul turistic: călătorii, turism, evaziune /1: STUDII DE LINGVISTICĂ

Adriana COSTĂCHESCU CÂND TERMINOLOGIA MUZICALĂ ITALIANĂ TRAVERSEAZĂ ALPII, CANALUL MÂNECII ȘI DUNĂREA.....	19
---	-----------

Saibou DIARRA PEREGRINĂRI VEST-AFRICANE PRIN PRISMA MODALITĂȚILOR ASERTIVE ȘI EVALUATIVE ÎN <i>ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ</i> DE AHMADOU KOUROUMA	44
--	-----------

Daniela DINCĂ SCURTĂ CĂLĂTORIE ÎN LUMEA NANOȘTIINȚEI ȘI A NANOTEHNOLOGIEI : UN PROIECT MULTILINGV DE TRADUCERE A TERMINOLOGIEI ȘTIINȚIFICE.....	58
--	-----------

Alice IONESCU MODALITĂȚI DE CONSTRUIRE A ETHOSULUI ÎN DISCURSUL GHIDULUI DE MUZEU	72
--	-----------

Stéphane PATIN HIPERBOLA ÎN COMENTARIILE DIN SPANIOLĂ PE <i>TRIP ADVISOR</i>: MUZEUL LOUVRE VĂZUT PRIN LUPĂ.....	88
---	-----------

Eugénie PEREIRA COUTTOLENC MECANISMELE SOCIODISCURSIVE DE EXPRIMARE A ÎNCÂNTĂRII ÎN BLOGURILE DE CĂLĂTORIE	112
---	------------

Anda RĂDULESCU DISCURSUL GHIDURILOR TURISTICE FRANCEZE DESPRE ROMÂNIA.....	135
---	------------

DOSAR TEMATIC

Discursul turistic: călătorii, turism, evaziune /2 : STUDII DE LITERATURĂ

Abdulmalek AL-ZAUM LOCUL FEMEII SIRIENE ÎN JURNALELE DE CĂLĂTORIE DIN SECOLUL AL XIX-LEA	149
---	------------

Bouchra BENBELLA IMAGINEA MAROCULUI ÎN JURNALUL DE CĂLĂTORIE FRANCEZ: <i>UNE</i> <i>AMBASSADE AU MAROC</i> DE GABRIEL CHARMES (1887).....	162
--	------------

Ileana D. CHIRILĂ CĂLĂTORIA CA PRETEXT. FICTIONALIZAREA LITERATURII DE CĂLĂTORIE ÎN <i>UN ALLER SIMPLE</i> DE DIDIER VAN CAUWELAERT	172
Romaïssa DJOUADI POETICA TOPOGRAFIEI ÎN <i>VESTIAIRE DE L'ENFANCE</i> DE PATRICK MODIANO	184
Laura FOULQUIER « UN PAYS BIEN LOIN, BIEN LOIN, OÙ L'ON VOYAIT DES CHOSES ÉTRANGES ». SCRITORUL CĂLĂTOR ÎN AUVERGNE ÎN SECOLUL AL XIX-LEA	196
Marie-Christine Alix GARNEAU DE L'ISLE-ADAM GAUTIER : EXPLORATOR AL KAMCHATKAI SAU EPIGON AL LUI CHATEAUBRIAND ?.....	207
Camelia MANOLESCU GUSTAVE FLAUBERT : SCRITOR CĂLĂTOR SAU CĂLĂTOR SCRITOR? ..	217
Lina MARIE-SAINTE ÎN SPATELE UNEI VIZITE GHIDATE ÎN LAVENTILLE, CARTIER POPULAR DIN PORT OF SPAIN : ANALIZA CAPITOLULUI <i>UP TO THE HILL</i> DIN ROMANUL IS JUST A <i>MOVIE</i> DE EARL LOVELACE.....	233
Shoshana-Rose MARZEL HIBRIDITATEA DISCURSULUI TURISTIC ȘI RELIGIOS ÎN TRILOGIA <i>VOYAGE EN TERRE SAINTE</i> DE PIERRE LOTI (1894)	242
Qingya MENG CĂLĂTORIA CATHERINEI DE BOURBOULON (1858-1862) ÎN CHINA, MONGOLIA ȘI RUSIA	253
Melissa MENGUE CROCHIUL, UN GEN LITERAR VIATIC DIN ERA COLONIALĂ	263
Melanie SCHNEIDER <i>ON THE ROAD</i> ÎN FRANȚA: ARTA DE A SE PIERDE FACÂND AUTOSTOPUL ÎN ROMANUL LUI SYLVAIN PRUDHOMME.....	275
Samira SIDRI ARTĂ ȘI ARTIFICII ALE PREFEȚEI VIATICE: CĂLĂTORI ÎN ORIENT.....	287
Jean TUFFÉRY CĂLĂTORIILE LUI MICHEL LEIRIS.....	307

Alain Vuillemin
DOUĂ PARODII ALE DISCURSULUI TURISTIC: *PAMUKALIE* (2003) DE
EUGÈNE MEILTZ ȘI *MOLVANĪA* (2003) DE SANTO CILAURO, TOM GLEISNER
ȘI ROB SITCH 324

DOSAR VARIA

Pierre-Suzanne EYENGA ONANA
DE LA INTERTEXTUALITATE LA FIGURAȚIE POLITICĂ ÎN *JE VOIS DU
SOLEIL DANS TES YEUX* DE NATHALIE ETOKE 339

Mahamadou Lamine OUÉDRAOGO
COEZIUNEA SOCIALĂ ȘI MODALITĂȚILE SEMIOTICE DE A TRĂI 350

RECENZII

Cărți

Maria Isabel González Rey
La nouvelle phraséologie du français 367

Bouchra Benbella
Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles postmodernes
..... 370

Reviste

ANADISS

Revue du centre de recherche analyse du discours, numéro hors-série 2020 sur le
thème *Discours didactiques et pratiques innovantes dans l'enseignement du français
aux enfants* 372

Avant-propos

La revue *Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences Philologiques. Langues et littératures romanes* constitue 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 XXV/2021, consacré au ***Discours touristique : voyage, tourisme, évasion*** réunit des contributions portant sur la littérature de voyage et d'évasion, sur les différents genres de discours touristiques et sur d'autres productions verbales liées au tourisme et au voyage.

Les articles portant sur cette thématique, variés comme corpus d'étude, points de vue, approches ou méthodes d'analyse, sont regroupés dans deux dossiers : *Langue et Littérature*, alors que le dossier *Varia* rassemble deux contributions dans les domaines de la linguistique et de la sémiotique.

Ce numéro privilégie, comme attendu, les articles de littérature dont la thématique est liée au voyage, vu comme moyen concret de se déplacer d'un endroit à l'autre, pour connaître certains pays et coutumes aux traditions différentes : de l'Extrême et Moyen-Orient (Q. Meng, S. Marzel, S. Sidri, A. Al-Zaum, J. Tufféry), au Maghreb et à l'Afrique de l'Ouest (B. Benbella, S. Diarra, M. Mengue), en passant par la France contemporaine et celle du début du XIX^e siècle (R. Djouadi, L. Foulquier, M. Schneider, C. Manolescu) ou en jetant un coup d'œil pénétrant sur des coins du monde plus exotiques comme le Trinidad et le Kamchatka (L. Marie-Sainte, M-C. Garneau de l'Isle-Adam). D'autres articles abordent le voyage virtuel dans des pays imaginaires ou le voyage imaginaire dans des pays réels (A. Vuillemin, I.D. Chirila).

Et aux linguistes de renvoyer, dans leurs articles, soit au discours des guides/ des blogues touristiques, dont le but avoué est d'inciter au voyage concret (A. Ionescu, E. Pereira Coutollenc, A. Rădulescu, S. Patin,), soit au voyage métaphorique des mots sous forme d'emprunts dans les langues spécialisées (A. Costăchescu) ou de termes néologiques issus des hautes technologies (D. Dincă).

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 didactique du FLE.

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

Le Comité de rédaction

DOSSIER THÉMATIQUE

***Le discours touristique: voyage, tourisme,
évasion/1: ÉTUDES DE LINGUISTIQUE***

QUAND LA TERMINOLOGIE MUSICALE ITALIENNE TRAVERSE LES ALPES, LA MANCHE ET LE DANUBE

Adriana COSTĂCHESCU
Université de Craiova, Roumanie
acostachescu@gmail.com

Résumé

L'auteur analyse environ quatre-vingts termes musicaux qui proviennent de l'italien et qui sont employés en français, en anglais et en roumain. La notation musicale est un système sémiotique complexe, dans lequel les mots occupent une place mineure. À la différence d'autres systèmes sémiotiques mixtes formés de mots et de procédés d'écriture spécifiques (les « formules » des mathématiques, de la physique, de la chimie, etc.), les partitions musicales sont non seulement une méthode d'encodage du « texte » musical créé par un certain compositeur, mais aussi un ensemble de directives pour l'interprète, similaires aux instructions d'usage. Les termes musicaux créés en italien, qui voyagent dans d'autres langues sous forme d'emprunts, montrent une stabilité sémantique remarquable, ils ont la même signification dans les quatre langues examinées. En français et en roumain, la majorité des termes italiens ont été adaptés au système phonétique, morphologique et/ou lexical de la langue emprunteuse. De telles adaptations sont rares en anglais. Le français occupe une place spéciale par rapport à l'Anglais et au roumain, étant parfois la filière d'entrée des termes musicaux italiens. Dans quelques cas, les mots italiens ont été pris comme modèle pour une extension sémantique d'un mot similaire qui existait déjà dans la langue d'arrivée.

Abstract

WHEN THE ITALIAN MUSICAL TERMINOLOGY CROSSES THE ALPS, THE ENGLISH CHANNEL AND THE DANUBE

The author analyses around 80 musical terms from Italian that appear in French, English, and Romanian. Music notation is a complex semiotic system in which linguistic signs occupy only a marginal place. Unlike other mixed semiotic systems, made up of words and specific scoring structures (the 'formulas' in mathematics, chemistry, physics, etc.), the musical sheets are not only a method of encoding the music text created by a composer, but also a set of directions for the interpreter, a kind of 'instructions'. The musical terms coined in Italian, which "travel" to other languages as loans, show remarkable semantic stability, having the same meaning in the four examined languages. In French and Romanian, the majority of Italian words were adapted to their own phonetic, morphological, and/or lexical systems. Such linguistic adaptations are rarely found in English. French occupies a special place in comparison with English and Romanian, being at times the pathway for the transfer of Italian musical terms. In some cases, the Italian words work as a model for a semantic extension of a similar word already existing in the target languages.

Mots-clés : *termes musicaux d'origine italienne, adaptations morphologiques et/ou lexicales, extensions sémantiques, filière des emprunts*

Keywords: *music Italian terms, morphological/lexical adaptations, semantic extensions, route of borrowing*

1. Langages sectoriels homogènes et langages sectoriels mixtes

Le tourisme a connu, dans notre époque de globalisation, une grande extension, qui ajoute à l'idée de « voyage de plaisir » (impliquée, par exemple, dans le « grand tour » éducatif entrepris par les jeunes nobles européens à partir du XVII^e siècle) un ensemble d'activités, puisqu'on parle de tourisme culturel, d'affaires, scientifique, écologique / vert, médical, gastronomique, œnologique, etc. Cette mobilité multiséculaire, touristique et / ou migratoire, toujours croissante, a conduit à des échanges transculturels à grande échelle, à un « tourisme » des mots, des concepts et des textes, transferts qui ont influencé le développement de chaque langue et qui ont conduit, entre autres, à la constitution des langages sectoriels, à caractère quasi-universel.

Cet article se propose d'étudier le « comportement » translinguistique des termes musicaux créés en italien, qui constituent une partie importante de ce vocabulaire sectoriel. En examinant les glossaires de termes musicaux présents dans les trois variantes de la *Wikipedia* (en anglais, en français et en roumain),¹ nous avons identifié environ quatre-vingts termes qui se retrouvent dans le vocabulaire de la musique des trois langues emprunteuses et qui proviennent, directement ou indirectement, de l'italien.

Nous ne discutons pas la définition des expressions comme « langue sectorielle », « langue de spécialité » ou « langage technique », qui sont *grosso modo* synonymes. Ces syntagmes désignent des sous-ensembles d'une langue naturelle, caractérisés par la présence d'un vocabulaire particulier qui se rapporte à un secteur scientifique, technologique ou technique spécifique (Charnock 1999). Pourtant, cette définition de la notion de « langage sectoriel » appliqué au vocabulaire de la musique est seulement partiellement correcte.

Chaque langage sectoriel a été créé par les spécialistes d'un certain domaine scientifique, technique ou, ajoutons-nous, artistique. Du point de vue du rapport avec le

¹ Bien qu'à ses débuts *Wikipedia* ait été soupçonnée par les milieux académiques d'être peu fiable à cause de sa rédaction accessible à tous, cette encyclopédie en ligne a connu un énorme succès, plus de quatre millions de personnes consultant chaque jour sa variante en français (Petit 2021). *Wikipedia* est une encyclopédie libre, rédigée dans environ 300 langues, qui contient plus de 58 millions d'articles. À plus de vingt ans depuis sa création, les informations de cette encyclopédie novatrice, qui propose un modèle épistémique participatif, ont commencé à être considérées incontournables. Dans leur immense majorité, les contenus des articles sont exacts, parce que basés sur des sources explicites et sur une procédure de vérification et de validation efficace. Pour notre article, *Wikipedia* nous a fourni l'inventaire des termes, mais nous avons contrôlé et complété les autres informations à l'aide de plusieurs encyclopédies et dictionnaires « traditionnels » précisés dans le texte et dans la bibliographie.

langage commun, il existe deux grandes catégories de langages sectoriels. Un bon nombre de langages de spécialité se manifestent entièrement dans les limites d'une langue naturelle, avec une terminologie spécifique et, parfois, avec une préférence pour certaines constructions ou tournures syntaxiques. C'est le cas des langages sectoriels des sciences humaines (psychologie, sociologie, droit, histoire) et des sciences naturelles (botanique, zoologie, sciences médicales, etc.). Pour la deuxième catégorie de langues de spécialisation, l'emploi du langage commun constitue seulement une partie du langage sectoriel, à côté d'une manière spécifique de codifier par écrit les phénomènes examinés et/ou décrits. Nous pensons aux représentations symboliques employées dans les mathématiques, la logique, l'astronomie, la physique, la chimie, etc., qui sont des notations spécifiques, des « formules » qui permettent aux spécialistes d'exprimer des contenus scientifiques ou techniques sous une forme spécifique, précise, directe et schématique. Le langage sectoriel présente ici une double codification, la langue naturelle accompagne et, souvent, traduit les formules ou les schémas spécifiques. Dans le cas de la musique, cette double codification se manifeste par écrit dans les partitions musicales.

La notation musicale est un système autonome d'écriture symbolisant la musique créée par un certain compositeur, système hautement codifié, qui a une longue histoire. Par rapport à d'autres langages de spécialité à caractère mixte (éléments linguistiques + notations spécifiques), comme les langages cités ci-dessus, le langage sectoriel de la musique présente une caractéristique supplémentaire. Une partition représente, d'une part, une certaine combinaison de sons constituant la composition musicale transposée dans le code écrit spécifique (la portée, les différents types de notes, les clés, les mesures, etc.). De l'autre, la partition musicale est écrite pour être interprétée, pour être exécutée (chantée ou jouée), la seule manière par laquelle le message musical arrive aux récepteurs, à l'auditoire. En conséquence, la notation musicale est un système sémiotique d'écriture autonome, transposant par écrit la musique créée par un compositeur et qui permet à tout initié de comprendre et de reproduire sous forme de musique le « texte » ainsi noté. De ce dernier point de vue, le langage sectoriel musical ressemble aux diverses manifestations instructionnelles, du type « mode d'emploi » ou « recette de cuisine ». Toute une série de mots du langage commun sont introduits par le compositeur dans les partitions pour indiquer à l'interprète la manière dont un certain passage doit être exécuté. Dans les pages qui suivent nous sommes intéressés seulement à l'aspect linguistique du langage sectoriel de la musique, aux modifications subies par les mots dans leur voyage de l'italien au français, à l'anglais et au roumain.

2. Remarques sur le langage sectoriel de la musique

En italien, le vocabulaire musical a été constitué par des extensions sémantiques de la signification des mots usuels, du vocabulaire fondamental. Par exemple l'adjectif *allegro* « joyeux, de bonne humeur » en tant qu'indication de mouvement signifie que le morceau musical doit être exécuté assez rapidement. Il existe une hiérarchie de termes graduels avec lesquels le compositeur précise le degré de rapidité d'une pièce : *adagio* → *allegretto* → *allegro* → *andante* → *larghetto* → *largo* → *lento* → *modérato* → *presto* → *prestissimo* (PR, s. v. mouvement). Chacun

de ces mots a acquis sa signification technique par le même mécanisme d'élargissement sémantique de son sens fondamental (par exemple en partant d'adjectifs comme *adagio* « avec soin », *andante* « allant », *presto* « (plus) tôt, vite », etc.). En italien, ces mots ont conservé en parallèle leur emploi usuel, dans des phrases ordinaires : *è un uomo andante* « c'est un homme modeste », *si è stancato presto* « il s'est fatigué vite », *sarà meglio andare adagio con le accuse* « mieux vaut aller doucement avec les accusations » (exemples italiens de Treccani s. v.).

Des trois langues d'arrivée, le français occupe une position privilégiée, car une partie des mots italiens sont entrés en anglais ou en roumain par l'intermédiaire du français. Pour l'anglais, la double origine conduit parfois à l'existence de deux formes : *concerto* (de l'italien) - *concert* (du français), *cornetto* (de l'italien) - *cornet* (du français).

Les dictionnaires roumains indiquent pour beaucoup de mots une double étymologie, italienne et française (étymologie multiple), parce qu'à cause du fait que les Principautés Roumaines sont entrées pleinement dans la sphère culturelle européenne occidentale après 1840-1850, il est difficile de dire si les mots en question sont entrés en roumain directement de l'italien ou par filière française. Il s'agit de mots comme *bas* « (voix de) basse », *concert/concerto* « concert », *divă* « diva », *operă* « opéra », *tremolo* « trémolo », *tempo* « tempo », etc. Pour quelques mots les dictionnaires indiquent une triple étymologie, une autre filière possible étant l'allemand : *operetă* « opérette », *pian* « piano-forte » *serenadă* « sérénade », *sonată* « sonate ». (*Dex online*)

Pour un seul mot de notre corpus les trois langues d'arrivée indiquent l'allemand pour langue d'origine : *AN coloratura, colorature* (M-W), *FR coloratur* (qui forme qui existe dans cette langue à côté de *colorature, et coloratura*), *RO coloratură*. Pour le mot allemand *Koloratur* les dictionnaires étymologiques de l'allemand ainsi que le GR et le M-W indiquent une origine italienne, donc l'allemand serait une simple filière.

3. Caractéristiques générales des termes musicaux empruntés

L'entrée des termes musicaux italiens en anglais, en français et en roumain a été souvent accompagnée de modifications phonétiques, orthographiques et / ou morphologiques, comme il arrive d'habitude avec les emprunts lexicaux.

Les mots italiens figurent dans les partitions comme indications pour l'exécution du morceau, à côté d'autres notations musicales spécifiques qui complètent la feuille de musique, précisant la manière d'exécuter les phrases du « texte » musical (variations de rythme, d'intensité, de vitesse, etc.). Au moment où ces mots sont entrés dans le langage sectoriel musical et, comme tels, ils ont été empruntés dans les trois langues que nous avons examinées, ils ont prouvé une remarquable unité sémantique, une autre caractéristique générale des langages spécialisés. Dans la majorité des cas, ce n'est que l'acception sémantique spéciale qui a été reprise par le mot à signification musicale entré dans les trois langues emprunteuses. Certains substantifs désignent des instruments de musique (*violon, violoncelle, piano(-forte)*), des catégories de musiciens (*soprano, ténor, basse*), ou

des compositions musicales (*aria, symphonie, cavatine, ...*). Ces lexèmes conservent leur statut nominal hors des partitions musicales, dans la langue courante. Comme nous l'avons déjà précisé, la grande majorité des mots de ce langage sectoriel proviennent du vocabulaire fondamental de l'italien et appartiennent à toutes les classes morphologiques : noms comme *aria* « air », *brio* « vivacité », *capriccio* « caprice », *coda* « queue », *cornetto* « petit cor », *libretto* « livret », adjectifs comme *allegro* « vif », *alto* « haut », *basso* « bas », *dolce* « doux », *forte* « fort », *grave* « solennel », *prestissimo* « très vite », *piano* « doucement », adverbes et adverbiaux, comme *à tempo* « à temps », *da capo* « (reprendre) depuis le début », même une interjection (*bravo!*).

Le vocabulaire musical contient un nombre réduit de verbes, qui figurent surtout à une forme nominale ; comme le participe présent/ le gérondif (*crescendo* « (en) croissant », *glissando* « (en) glissant », *ritardando* « (en) retardant », *sforzando* « (en) renforçant ») ou le participe passé (*legato* « lié », *mosso* « mû », *vibrato* « vibré »). Le seul verbe à une forme personnelle (à savoir à l'impératif) que nous avons trouvé est *attacca !* « attaque ! », qui indique aux interprètes qu'ils doivent jouer la partie successive de l'œuvre musicale sans interruption. Le verbe italien à l'impératif a été conservé tel quel en anglais et en roumain, mais il a été traduit avec *attaque(r)*, mot à double statut grammatical (parfois verbe, parfois substantif, v. PR s.v.).

Toute une série de lexèmes utilisés comme indications sont considérés dans les dictionnaires italiens (par ex. *Garzanti, Treccani*) des noms invariables et, dans leur définition, on emploie des mots comme « didascalìa », « indicazione » ou « annotazione », mots qui désignent ici une instruction dispensée par le compositeur à l'interprète. Parce qu'il est difficile d'inclure un mot utilisé hors d'un contexte linguistique dans une catégorie morphologique précise, les dictionnaires de l'anglais, du français et du roumain ont focalisé sur le caractère injonctif de la signification opérative d'un tel terme, les classifiant comme adverbes ou adjectifs. C'est le cas des neuf termes caractérisés par les dictionnaires italiens comme noms masculins, six invariables (*accelerando, crescendo, decrescendo, ritardando, sforzando, tutti*), deux autres présentant aussi une forme de pluriel (*diminuendo, -i, fortissimo, -i*). Tous ces mots sont considérés des adverbes ou des adjectifs dans les dictionnaires anglais, français ou roumain car ils sont employés comme substantifs non pas en tant qu'instructions pour l'exécution, mais pour désigner le morceau ou le passage musical qui doit être joué ou chanté dans la manière indiquée (transition sémantique métonymique). Ces extensions sémantiques, qui sont accompagnées souvent d'un changement de classe morphologique, ont été favorisées par le fait que certains compositeurs ont mis l'indication de mouvement (à l'origine un adjectif ou un adverbe) dans le titre de leur œuvre (*Adagio en sol mineur* d'Albinoni, *Allegro pour clavier en si bémol majeur* de Mozart, *Andante cantabile* de Debussy, etc.).

En examinant les quatre-vingts termes musicaux de notre corpus, nous avons constaté que, du point de vue linguistique, les mots empruntés peuvent être groupés en deux grandes classes. La première catégorie est constituée par les mots et les locutions qui ont conservé dans les langues d'arrivée la forme de la langue source.

Ce maintien de la forme italienne est plus fréquent en anglais, langue dans laquelle le vocabulaire musical est plus « exotique », si on le compare au même vocabulaire en français et en roumain. La majorité des termes musicaux français et roumains, « langues sœurs », sont naturalisés, ils constituent une deuxième catégorie d'emprunts, car les mots français ou roumains issus de l'italien ont subi fréquemment des modifications plus ou moins grandes, de nature à les rendre conformes aux particularités phonétiques, morphologiques ou lexicales de la langue emprunteuse. Des modifications morphologiques minimales se rencontrent en anglais aussi mais pour une seule catégorie - les substantifs.

3.1 Mots et locutions italiennes « inadaptés » dans les langues cibles

Un nombre relativement petit de termes ont conservé la forme de l'italien dans les trois langues cible. Leur emploi comme indication suggère un adverbe : *un passage joué piano/dolce/da capo/...*; *les deux mesures sont répétées tenuto* (TLFi s.v. *tenuto*). Vu que ces indications apparaissent dans les partitions comme des mots isolés, leur classification comme substantifs, adjectifs ou adverbes est, souvent, une simple convention lexicologique.

Les locutions adverbiales ou adjectivales italiennes qui ont la même forme en français, en anglais et en roumain sont *a cappella*, *a tempo*, *da capo* et *sotto voce*. Il est intéressant de constater qu'en français le nom *cappella* présente une deuxième orthographe, simplifiée, *capella*, qui se retrouve aussi en anglais, bien que cette forme soit moins fréquente.² Les autres termes sont constitués d'un seul mot et se réfèrent à la vitesse d'exécution (*mosso*, *prestissimo*), à la durée (*tenuto*) mais surtout le caractère des divers passages (*dolce*, *espressivo*, *scherzando*).

italien	anglais	français	roumain
<i>a cappella</i> , adv., adj	<i>a cappella/ a capella</i> , adv. (LAT)	<i>a cappella/ a capella</i> , adv.	<i>a cappella</i> , adv.
ETYM. 1859 ; « à chapelle ». Sans accompagnement d'instruments (PR) ³			
<i>a tempo</i> adv. adj.	<i>a tempo</i> adv.	<i>a tempo</i> loc. adv.	<i>a tempo</i> loc. adv.
ETYM. 1842 « à temps ». Indication de retour au mouvement primitif (GR)			

² Le dictionnaire Ety considère que la forme *capella* est d'origine latine (« sometimes in the Latin form *a capella* »). L'hypothèse est confirmée par Alain Rey qui montre lui aussi qu'en latin populaire le mot avait la forme *capella*, diminutif de *cappa* « manteau » (Rey 2006, s. v. *chapelle*). Il est possible que la forme du mot français *chapelle*, issu du même étymon, ait influencé l'apparition en anglais du mot à forme plus simple, avec un seul *p*.

³ Dans cet article, les explications de nature sémantique et étymologique sont données selon les dictionnaires français, surtout le PR ou le GR. Les informations sémantiques sont communes aux quatre langues, les différences concernant, dans peu de cas, la filière. Les abréviations FR, AL, ANGL-NORM, LAT ou GR signifient que les dictionnaires ont indiqué comme étymologie, à côté de l'italien, le français, respectivement l'allemand, l'anglo-normand, le latin ou le grec. Pour ne pas trop compliquer le texte, nous avons mentionné seulement l'année d'attestation du mot en français, en gardant à l'esprit qu'en anglais et en roumain les attestations sont d'habitude plus tardives.

<i>attacca</i> vb. tr. imper.	<i>attacca</i> vb. imper.	<i>attaquer</i> vb., <i>attaque</i> n. f., pl. -s	<i>attacca</i> vb. imper.
ETYM. 1540 ; de l'italien <i>attaccare</i> « assaillir ». Action d'attaquer (une note, un morceau). « <i>L'attaque vivement rythmée d'une valse coupa leur entretien.</i> » (M. Prévost, dans PR)			
<i>belcanto</i> , pl. <i>bei canti</i>	<i>bel canto</i> , n. pl. <i>bel cantos</i>	<i>bel canto</i> n. m. Invar	<i>belcanto</i> , n. neut. invar.
ETYM. 1895 ; mots italiens, « beau chant ». L'art du chant selon la tradition de l'opéra italien des XVII ^e et XVIII ^e s. (PR)			
<i>da capo</i> adv.	<i>da capo</i> adv., adj	<i>da capo</i> locut. adv.	<i>da capo</i> locut. adv.
ETYM. 1705 ; loc. italienne « depuis le commencement ». Mus. Locution indiquant qu'il faut reprendre le morceau depuis le début. <i>Reprise da capo</i> (PR)			
<i>dolce</i> , adj, pl. - <i>ci</i>	<i>dolce</i> , adj, adv.	<i>dolce</i> , adv.	<i>dolce</i> , adv.
ETYM. 1768 ; mot italien « doux ». Mus. Mot indiquant qu'il faut donner une expression douce dans l'exécution. (PR)			
<i>espressivo</i> , adj. - <i>a</i> , - <i>i</i> , - <i>e</i>	<i>espressivo</i> , adj., adv.	<i>espressivo</i> , adj., adv.	<i>espressivo</i> , adv.
ETYM. 1834 ; mot italien. Mus. Expressif. <i>Adagio espressivo</i> . Adv. <i>Jouer espressivo</i> . (PR)			
<i>mosso</i> , adj. - <i>a</i> , - <i>i</i> , - <i>e</i>	<i>mosso</i> , adv.	<i>mosso</i> , adv.	<i>mosso</i> , adv.
ETYM. 1874 ; mot ital., p. p. de <i>muovere</i> « mouvoir ». Mus. Avec vivacité, entrain (indication de la manière de jouer figurant le plus souvent en tête d'une partition, d'un passage). <i>Allegro mosso</i> . <i>Più mosso</i> « plus vivement ». (GR)			
<i>prestissimo</i> , adv.	<i>prestissimo</i> , adv.	<i>prestissimo</i> , adv.	<i>prestissimo</i> , adv.
ETYM. 1740 ; « mot italien, superlatif de <i>presto</i> ». Mus. (indication de mouvement) Très vite (PR).			
<i>scherzando</i> n. m. invar.	<i>scherzando</i> , adj, adv.	<i>scherzando</i> , adv.	<i>scherzando</i> , adv.
ETYM. 1834 ; mot italien « en badinant ». Mus. Indication de mouvement vif, gai et léger. <i>Jouer scherzando</i> . <i>Andante scherzando</i> . (PR)			
<i>sotto voce</i> , adv.	<i>sotto voce</i> , adv.	<i>sotto voce</i> , adv.	<i>sotto voce</i> , adv.
ETYM. 1758 ; Rousseau, <i>Dict. de musique</i> ; mots ital. « voix douce ». Mus. À voix très sourde. <i>Chanter sotto voce</i> . (GR)			
<i>tenuto</i> , adj. - <i>a</i> - <i>i</i> , - <i>e</i>	<i>tenuto</i> , adv.	<i>tenuto/ ténuto</i> , adv.	<i>tenuto</i> , adv.
ETYM. 1788 ; italien <i>tenuto</i> « tenu ». Mus. En soutenant les sons pendant toute la durée de leur émission. (PR)			
<i>tutti</i> , n. m. invar.	<i>tutti</i> , adj., adv., n.	<i>tutti</i> , n. m. invar <i>un tutti, des tutti</i> ⁴	<i>tutti</i> , adv., nom
ETYM. 1765 ; mot italien « tous ». Mus. Signe (T) sur une partition, indiquant que tous les instruments jouent. Morceau exécuté par l'orchestre entier. (PR)			

Tableau 1 : Termes italiens à forme identique dans les trois langues cible (anglais, français, roumain)

⁴ Le dictionnaire *Internaute.com* indique une deuxième forme de pluriel (*un tutti, des tutti* <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/tutti/>), tandis que les deux dictionnaires *Robert* (PR et GR) ainsi que le TLFi enregistrent ce mot comme étant invariable.

3.2 Emprunts adaptés

3.2.1 Caractéristiques générales des adaptations

Si le mot provenant de l'italien est employé comme nom, le français et l'anglais ont opéré des adaptations morphologiques minimales, enregistrant le plus souvent une forme de pluriel en *-s*, pour indiquer plusieurs passages que l'interprète devrait exécuter dans le temps ou à l'intensité indiqués par le terme (*des accélérandos, des fortissimos*).

Dans des cas assez rares, le français a conservé la forme au pluriel du mot italien, à côté de la forme « française » en *-s*. Par exemple, le PR mentionne les deux formes au pluriel du substantif *alto* : « *Les altos* ou *les alti* (plur. it.) *d'une chorale* » (PR, s. v.). En anglais aussi, plusieurs noms ont une forme « italienne » au pluriel, à côté d'une forme « régulière » en *-s* : *diva*, pl. *dive* (it.) / *divas, glissando*, pl. *glissandi* (it.) / *glissandos, libretto*, pl. *libretti* (it.) / *librettos* (M-W, s. v.).

Le roumain a opéré lui aussi des adaptations minimales, mais d'un type différent, car la morphologie nominale du roumain est diverse : l'article défini est enclitique, on fait la différence entre les cas directs (nominatif-accusatif) et les cas obliques (génitif-datif). En plus, du point de vue du genre, les substantifs masculins ou féminins de l'italien ont été répartis dans les trois classes du roumain (substantifs masculins, féminins et neutres, cette dernière classe présentant des morphèmes au singulier homonymes au masculin et au pluriel - au féminin). Donc en roumain une classe d'accommodations concerne les formes non articulées vs. les formes articulées au singulier et au pluriel. Les noms italiens finissant en *-o* ou *-e* ont été répartis au genre neutre (*intermezzo, pianissimo, presto*, etc.) à l'exception des noms qui désignent des musiciens, qui sont, naturellement, masculins (*tenor* « ténor », *bas* « (voix de) basse »). Les substantifs se déclinent selon deux modèles : (n. neutre.) *un adagio* « un adagio » vs. *adagio-ul* « l'adagio » vs. *adagio-urile* « les adagios » ; (n. m.) *un tenor* « un ténor », vs. *tenorul* « le ténor » vs. *tenorii* « les ténors ». Si le substantif est articulé avec l'article défini, le roumain fait une distinction supplémentaire, entre les formes du cas direct (Nominatif-Accusatif : *adagio-ul* « l'adagio ») et les formes de Génitif-Datif (*adagio-ului* « de/ à l'adagio »).

Si le terme italien présente la finale *-a*, que les locuteurs roumains perçoivent comme un article défini féminin, le mot est adapté au schéma morphologique des substantifs féminins, selon le modèle sg. N. A. *o casă* « une maison » - *casă* « la maison », G. D. *unei case* « de / à une maison » - *casei* « de / à la maison » ; pl. N. A. *niște case* « des maisons » - *casele* « des / aux maisons », G. D. *unor case* « des / à des maisons » - *caselor* « des / aux maisons ». Ce schéma est appliqué tel quel aux substantifs du langage musical, par exemple sg. N. A. *arie* « aria », *aria* « l'aria », G. D. *ariei* « de / à l'aria », pl. N. A. *ariile* « les arias », G. D. *ariilor* « des / aux arias ».

Pour les noms féminins, les dictionnaires du roumain donnent le schéma morphologique complet (formes du singulier et du pluriel, du nominatif-accusatif et du génitif-datif). La situation est différente pour la majorité des noms masculins ou neutres, pour lesquels les mêmes dictionnaires signalent seulement la forme du singulier. Pourtant dans les conversations et dans les chroniques musicales nous avons rencontré

aussi les formes de pluriel (*diminuendo-urile* « les diminuendos », *pizzicato-urilor* « des/aux pizzicatos / pizzicati », *alto-urile* « des / aux altos », etc.), l'article défini étant en général uni au mot par un tiret. Il est vrai que pour beaucoup de ces termes la forme de pluriel est très rare, mais nous avons mentionné dans les tableaux leur présence dans divers textes postés sur la toile, avec l'indication « Google ».⁵

3.2.2 Termes italiens à morphologie adaptée dans les langues cible

Un nombre important de termes italiens, presque la moitié des mots de notre corpus, ont subi des adaptations dans les langues d'arrivée. En anglais, le plus souvent il s'agit d'une adaptation minimale pour les substantifs, l'ajout d'un *-s* à la forme de pluriel. Le français a appliqué le même schéma pour beaucoup de noms, tandis que le roumain a suivi ses schémas de déclinaison spécifiques décrits dans la section précédente :

italien	anglais	français	roumain
<i>accelerando</i> n. m. invar.	<i>accelerando</i> adj., adv.; n. -s	<i>accélérando</i> ou <i>accelerando</i> , adv., n. m., pl. -s	<i>accelerando</i> adv., n. neut. -ul, pl. -urile (Google)
ETYM. 1907 ; mot ital., gérondif du v. <i>accelerare</i> « accélérer ». Mus. En pressant le mouvement. <i>Finir accélérando</i> . Subst. <i>Des accélérandos</i> . (PR/ GR) ⁶			
<i>allegro</i> , adj. -a, -i, -e; n. pl. -i, adv (mus.) ⁷	<i>allegro</i> , adv., adj., n. pl. -s	<i>allegro/ allégro</i> , adv., n. pl. -s	<i>allegro</i> , adv., n. neut. -ul, pl. -urile (Google)
ETYM. 1703 ; mot italien <i>allegro</i> « vif ». Adv. Mus. Assez rapidement (mais moins que <i>presto</i>). <i>Jouer allégro</i> . N. m. Morceau exécuté dans ce tempo. Spécialt. Premier mouvement d'une sonate, d'une œuvre de la forme sonate. <i>Deux allégros de Mozart</i> . (PR)			
<i>adagio</i> , adv. interj., n. m. pl. -gi	<i>adagio</i> , adv., n. pl. -s	<i>adagio</i> , adv., n. m. pl. -s	<i>adagio</i> , adv., - n. neut. -ul, pl. -urile (Google)

⁵ Les textes postés sont des chroniques musicales publiées dans divers journaux, des livres d'histoire de la musique, des dictionnaires et des encyclopédies dédiées à l'art des sons.

⁶ Dans le GR le mot apparaît comme invariable, tandis que le PR et Littré donnent la forme de pluriel *des accélérandos*.

⁷ L'indication (mus.) signifie que la forme mentionnée est employée en italien comme adverbe seulement en tant que terme musical, situation qui illustre le statut morphologique peu sûr des mots utilisés dans les partitions, donc hors d'un contexte linguistique. Il résulte en italien une confusion ou, peut-être, une homonymie entre adjectifs et adverbes : *un brano musicale allegro/ lento/ presto* « un morceau de musique allègre / lent / presto », mais aussi *eseguite allegro / lento / presto* « à exécuter allegro/ lento/ presto ». Hors du domaine musical, on emploie des adverbes 'normaux' (*allegramente* « joyeusement », *lentamente* « lentement », etc.). Ce type d'emploi se retrouve en français aussi car IT *grave* et FR *grave* sont des adverbes seulement dans le langage de la musique (autrement les deux langues possèdent des adverbes proprement dits, dérivé selon le mécanisme normal, IT *gravamente*, FR. *gravement*).

<p>ETYM. 1726 ; mot italien « à son aise, doucement ». Adv. Lentement (indication de mouvement). N. m. <i>Un adagio</i> : morceau ou pièce musicale à exécuter dans un tempo lent. <i>L'Adagio d'Albinoni. Des adagios.</i> (PR)</p>			
<i>allegretto</i> , n. m. pl. -i adv. (mus.)	<i>allegretto</i> , n. pl. -s	<i>allegretto/ allégretto</i> , n. m. pl. -s	<i>allegretto</i> adv., n. neut. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1703 ; mot italien <i>allegretto</i> diminutif de <i>allegro</i>. Adv. Mus. Dans un tempo un peu vif, entre l'andante et l'allégro. N. m. Morceau exécuté dans ce tempo. <i>Des allégrettos.</i> (PR)</p>			
<i>alto</i> , adj. -a, -i, -e, n. m. pl. -i, adv. <i>contralto</i> n. m. f.	<i>alto</i> , adj., n. pl. -s	<i>alto</i> , adj., n. m. pl. -i/-s	<i>alto</i> , adj., n. m. invar. sg./ pl. -ul
<p>ETYM. 1771 ; mot italien « haut » du latin <i>altus</i>. 1. Mus. N. m. Voix de femme de tessiture grave, partie intermédiaire entre soprano et ténor. N. f. Personne qui a cette voix. <i>Les altos</i> ou <i>les alti</i> (plur. it.) <i>d'une chorale</i>. 2. N. m. (1808) Instrument de la famille des violons, d'une quinte plus grave et un peu plus grande. Instrumentiste qui joue de cet instrument. <i>Les altos</i>. 3. Adj. <i>Saxophone alto, clarinette alto</i>. N. m. <i>Une improvisation de Charlie Parker à l'alto.</i> (PR)</p>			
<i>andante</i> , adj. -i, adv.; n. m., pl. -i, adv. (mus)	<i>andante</i> , adj.; adv; n. pl. -s	<i>andante</i> , adv., n. pl. -s	<i>andante</i> , adv., n. neut. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1703 ; mot italien « allant », de <i>andare</i> « aller ». Adv. Mus. De manière modérée assez lentement (indication de mouvement, intermédiaire entre l'adagio et l'allégro). N. m. Morceau exécuté dans ce tempo. <i>Des andantes.</i> (PR)</p>			
<i>andantino</i> , n. m. pl. -i, adv. (mus.)	<i>andantino</i> , adv.; n. pl. -s	<i>andantino</i> , adv.; n. pl. -s,	<i>andantino</i> , adv.; n. neut. sg. -ul
<p>ETYM. 1751 ; diminutif de <i>andante</i>. Adv. Mus. De manière modérée, un peu plus animée que <i>andante</i> (indication de mouvement). N. m. Morceau exécuté dans ce tempo. <i>Des andantinos.</i> (PR)</p>			
<i>aria</i> , n. f., pl. -e	<i>aria</i> , n., pl. -s	<i>aria</i> , n. m., pl. -s	<i>arie</i> , n. f., -a; pl. -iile
<p>ETYM. 1703 ; mot italien « air ». Mus. Solo vocal accompagné ou pièce instrumentale à caractère mélodique. <i>Les arias et les récitatifs d'une cantate. Les premiers arias pour luth sont de la fin du XVII^e s. Un aria de Bach.</i> (PR)</p>			
<i>arioso</i> , adj. -a, -i, -e; n. m. pl. -i	<i>arioso</i> , n., pl. -s	<i>arioso</i> , n. f., pl. -s	<i>arioso</i> , adv. n. neut., sg. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1837 ; italien <i>arioso</i>, de <i>aria</i> « air ». Mus. class. Pièce vocale de caractère dramatique qui tient de l'aria et du récitatif. <i>Des ariosos</i> (PR)</p>			
<i>bravo</i> , adj. -a, -i, -e	<i>bravo</i> interj.; n, pl. -s	<i>bravo</i> , interj.; n. m. -s	<i>bravo, bravos</i> , interj.; n. neut., sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1738 ; mot italien « beau, excellent » 1. Exclamation dont on se sert pour applaudir, pour approuver. <i>Bravo ! c'est parfait</i>. 2. N. m. Applaudissement, marque d'approbation. <i>Des bravos et des bis. La salle croule sous les bravos.</i> (PR)</p>			
<i>capriccio</i> , n. m., pl. -i	<i>capriccio</i> n., pl. -s	<i>capriccio</i> , n. m., pl. -s	<i>capriccio /capriciu</i> n. neut. -ul, pl. -iile

<p>ETYM. avant 1900 ; mot italien « caprice ». Mus. Morceau instrumental de forme libre, de caractère folklorique. <i>Capriccio espagnol. Des capriccios.</i></p>			
<i>coda</i> , n. f., pl. -e	<i>coda</i> , n. pl. -s	<i>coda</i> , n. f., pl. -s	<i>coda/ codă</i> , n. f., sg. -a, pl. -ele
<p>ETYM. 1821 ; mot italien « queue », du latin <i>cauda</i>; Mouvement sur lequel s'achève un morceau de musique. <i>La coda d'une fugue. Des codas.</i> (PR)</p>			
<i>concertino</i> , n. m., pl. -i	<i>concertino</i> , n. pl. -s	<i>concertino</i> , n. m., pl. -s/ -i	<i>concertino</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1866 ; mot italien, de <i>concerto</i>. Mus. 1. Groupe des solistes dans le concerto grosso. 2. Bref concerto. <i>Des concertinos, parfois des concertini</i> (plur. it.). (PR)</p>			
<i>crescendo</i> , n. m. invar	<i>crescendo</i> , adv.; adj.; n. pl. -es;	<i>crescendo</i> , adv.; adj; n. m pl. -s	<i>crescendo</i> adv.; n. neut., sg. -ul pl. -urile
<p>ETYM. 1775 ; mot italien « en croissant », de <i>crescere</i> « croître » mot italien « en croissant », de <i>crescere</i> « croître ». Mus. En augmentant progressivement l'intensité sonore. (PR)</p>			
<i>contralto</i> , n. m., pl. -i	<i>contralto</i> , n., pl. -s	<i>contralto</i> , n. m., pl. -s	<i>contralto</i> , n. neut. invar. -ul; <i>contraltă</i> , n. f., sg. -a, pl. -ele
<p>ETYM. 1636 ; mot italien « près (<i>contra</i>) de l'<i>alto</i> ». Mus. La plus grave des voix de femme. <i>Une voix d'homme de la hauteur du contralto.</i> Personne qui a cette voix. <i>Des contraltos, parfois des contralti</i> (plur. it.). « Elle avait des inflexions de <i>contralto, caressantes et graves.</i> » Martin du Gard (PR)</p>			
<i>fortissimo</i> , n. m., pl. -i	<i>fortissimo</i> , adv.; n. pl. -s	<i>fortissimo</i> , adj.; adv.; n. m., pl. -s	<i>fortissimo</i> , adv.; n. neut.; sg. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1705 ; mot italien, de <i>forte</i> « fort » Adv. Mus. Très fort. Adj. Une séquence <i>fortissimo</i>. N. m. Passage qui doit être exécuté <i>fortissimo</i>. <i>Des fortissimos.</i> (PR)</p>			
<i>glissando</i> , n. m., pl. -i	<i>glissando</i> , n., pl. -s/ -i (FR)	<i>glissando</i> , n. m., pl. -s	<i>glissando</i> , adv.; n. neut. invar. sg. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1903 ; de <i>glisser</i>, sur le modèle des mots ital. en -ando. Passage progressif d'un son à un autre, dans une intention expressive. <i>Des glissandos</i> (GR)</p>			
<i>largo</i> , adj. -a, -ghi, -e; adv. (mus); n. m. pl. -ghi	<i>largo</i> adv.; n. pl. -s	<i>largo</i> adv.; n. m., pl. -s	<i>largo</i> adv.; n. neut. sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1705 ; mot ital., « large, largement ». Mus. Avec un mouvement lent et ample, majestueux. N. m. (1829) <i>Un largo</i> : morceau qui doit être joué <i>largo</i>. <i>Des largos.</i> (PR)</p>			
<i>larghetto</i> , n. m., pl. -i	<i>larghetto</i> , adv.; adj; n., pl. -s	<i>larghetto</i> , adv.; n. m., pl. -s	<i>larghetto</i> , adv.; n. neut., sg. -ul pl. -urile
<p>ETYM. 1765 ; mot italien, diminutif de <i>largo</i>. Mus. Un peu moins lentement que <i>largo</i>. N. m. Morceau exécuté dans ce tempo. <i>Des larghetos.</i> (PR)</p>			
<i>legato</i> , adj., -a, -i, -e; n. m., pl. -i	<i>legato</i> , adj.; adv.; n. pl. -s	<i>légato/ legato</i> , adj.; adv.; n. pl. -s	<i>legato</i> , adv.; adj.; n. neut. sg. -ul, pl. -urile

<p>ETYM. 1834 ; italien <i>legato</i> « lié ». Mus. D'une manière liée, sans détacher les notes. <i>Jouer, chanter legato</i>. Adj. Une phrase <i>legato</i>. N. m. La liaison, signe du <i>legato</i>. Des <i>legatos</i>. (PR)</p>			
<i>intermezzo</i> , n. m., pl. -i	<i>intermezzo</i> , n., pl. -s/-i	<i>intermezzo</i> , n. m., pl. -s/-i	<i>intermezzo</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1868 ; mot italien « intermède ». Mus. 1. Partie musicale insérée entre les actes d'une œuvre théâtrale. Mouvement de liaison dans une œuvre musicale. Des <i>intermezzos</i>, parfois des <i>intermezzi</i> (plur. it.). (PR)</p>			
<i>mezzosoprano</i> , n. m., pl. -i	<i>mezzo-soprano</i> , n., pl. -s; <i>mezzo</i> , pl. -s	<i>mezzo-soprano</i> , n. m./ n. f., pl. <i>mezzosopranos</i>	<i>mezzosoprană</i> , s. f.; sg. -a, pl. -ele
<p>ETYM. 1824 ; mot italien « soprano moyenne » Mus. 1. N. m. Voix de femme, intermédiaire entre le soprano et le contralto. Des <i>mezzosopranos</i>. Abrév. MEZZO. Des <i>mezzos</i>. « Elle avait une voix de mezzo voilée » (R. Rolland). 2. N. f. Cantatrice qui a cette voix. <i>Mélodies chantées par une mezzo-soprano, une mezzo</i>. (PR)</p>			
<i>opera</i> , n. f., pl. -e	<i>opera</i> , n.; pl. -s	<i>opéra</i> , n. m., pl. -s	<i>operă</i> , n. f., sg. -a, pl. -ele (FR)
<p>ETYM. 1646 ; mot italien <i>opera</i>. 1. Poème, ouvrage dramatique mis en musique, dépourvu de dialogue parlé, qui est composé de récitatifs, d'airs, de chœurs et parfois de danses, avec accompagnement d'orchestre. (PR)</p>			
<i>oratorio</i> , n. m., pl. -i	<i>oratorio</i> , n. pl. -s	<i>oratorio</i> n. m., pl. -s	<i>oratoriu</i> , n. neut. -ul; pl. -ile (LAT, FR)
<p>ETYM. 1700 ; mot italien « oratoire ». Mus. Drame lyrique sur un sujet religieux, parfois profane, qui contient les mêmes éléments que la cantate, avec un rôle plus important dévolu à l'orchestre. <i>Les oratorios d'Haendel</i>. « L'oratorio de Noël » de Bach. (PR)</p>			
<i>pianissimo</i> , n. m., pl. -i	<i>pianissimo</i> , adv.; adj.; n., pl. -s	<i>pianissimo</i> , adv.; n. m., pl. -s	<i>pianissimo</i> , adv.; n. neut. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1775 ; superlatif italien de <i>piano</i>. 1. Mus. Tout doucement (indication d'intensité). <i>Jouer pianissimo</i>. N. m. Passage qui s'achève par un <i>pianissimo</i>. Des <i>pianissimos</i>, parfois des <i>pianissimi</i> (plur. it.). 2. Fam. Très doucement, très lentement : piane-piane. (PR)</p>			
<i>piano</i> , adj. -a, -i, -e, adv. (mus.)	<i>piano</i> , adv.	<i>piano</i> adv.; n. m., pl. -s	<i>piano</i> adv.; n. neut. sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1740 ; mot italien « doucement ». Mus. doucement (indication d'intensité). N. m. <i>Un piano suivi d'un forte</i>. Des <i>pianos</i>. (PR)</p>			
<i>piano(forte)</i> , n. m., pl. -i	<i>piano</i> , pl. -s <i>pianoforte</i> , pl. -s	<i>piano</i> , pl. -s, <i>piano(-) forte</i> , pl. <i>pianos(-)forte</i>	<i>pian</i> , n. neut., -ul, pl. -ele (FR. AL.) <i>pianoforte</i> , n. neut. pl. -le
<p>ETYM. 1771 ; de l'italien <i>piano</i> et <i>forte</i> (1766), cet instrument permettant de jouer fort ou doucement. Forte-piano : hist. mus. Piano de la fin du XVIII^e s. et du début du XIX^e s. Des <i>piano-fortes</i>. « un piano-forte, qui est un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin. » (Voltaire). On écrit aussi <i>pianoforte</i>. (PR)</p>			
<i>pizzicato</i> , adj, -a, -i, -e; n. m., pl. -i	<i>pizzicato</i> , adj.; adv.; n. -s	<i>pizzicato</i> , n. m., pl. -s/-i	<i>pizzicato</i> , adj.; n. neut. sg. -ul, pl. -urile (Google)

<p>ETYM. 1767 ; mot italien « pincé ». Mus. Manière de jouer en pinçant les cordes, sans les faire vibrer avec l'archet. <i>Des pizzicatos</i> ou plur. it. <i>des pizzicati</i>. <i>Jouer en pizzicato</i>. (PR)</p>			
<i>presto</i> , adv. (+mus.) adj. -a, -i, e; n. m. invar.	<i>presto</i> , adv., interj.	<i>presto</i> , adv., n. m., pl. -s	<i>presto</i> , adv. n. neut. sg. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1762 ; fam. « vite » 1683; mot italien 1. Mus. Vite (indication de mouvement). Adj. <i>Mouvement presto</i>. N. m. <i>Des prestos</i>. 2. Fam. Rapidement, vite. « <i>De façon à le payer presto</i> » Montherlant. <i>Illico presto</i>. <i>Subito presto</i>. (PR)</p>			
<i>prima donna</i> , s. f., pl. <i>prime donne</i>	<i>prima donna</i> / <i>primadonna</i> , n., pl. -s	<i>prima donna</i> pl. <i>prima donna</i> / <i>prime donne</i>	<i>primadonă</i> , s. f., sg. -a, pl. -ele
<p>ETYM. 1823 ; mots italiens « première dame ». Cantatrice tenant le premier rôle (de soprano, en général) dans un opéra. « <i>Des applaudissements à faire crouler la salle accueillirent l'entrée en scène de la prima donna</i> » (Balzac). <i>Des prime donne</i> (plur. it.) ou <i>des prima donna</i>. (PR)</p>			
<i>ripieno</i> , n. m., pl. -i	<i>ripieno</i> , n., pl. -i/ -s	<i>ripieno/ ripiéno</i> n. m., pl. -s	<i>ripieno</i> , adv.; n. neut., sg. -ul, pl. -uri
<p>ETYM. 1748 ; italien <i>ripieno</i> ; cf. ancien français <i>replein</i> « tout à fait plein ». Mus. Dans le concerto grosso, jeu de l'ensemble de l'orchestre (opposé à <i>concertino</i>, 1°). <i>Le « concerto où tout se joue en ripieno, et où nul instrument ne récite. »</i> (Rousseau). <i>Des ripiéno</i>s. (PR)</p>			
<i>ritardando</i> , n. m. invar.	<i>ritardando</i> , adv.; adj.; n. pl. -s	<i>ritardando</i> , adv.; n. m., pl. -s	<i>ritardando</i> , adv.; n. neut., sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1845 ; mot ital., de <i>ritardare</i> « retarder ». Mus. En retardant, en ralentissant; <i>Des ritardando</i>. (PR)</p>			
<i>scherzo</i> , n. m., pl -i	<i>scherzo</i> , n., pl -s	<i>scherzo</i> , n. m., pl -s/ -i	<i>scherzo</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1821 ; mot italien « badinage ». Mus. Morceau de caractère vif et gai, au mouvement rapide. <i>Scherzo d'une sonate, d'une symphonie</i>. <i>Les scherzos de Beethoven</i>. Parfois <i>des scherzi</i> (plur. it.). (PR)</p>			
<i>staccato</i> , adj. - a, -i, -e; n. m., pl. -i	<i>staccato</i> , adv.; n. pl. -s	<i>staccato</i> , adv.; n. pl. -s	<i>staccato</i> , adv.; n. neut., sg. -ul, pl. -urile (Google)
<p>ETYM. 1771 ; mot italien « détaché ». Mus. En détachant nettement les notes. <i>Jouer staccato</i>. Adj. <i>Jeu staccato</i>. N. m. Passage ainsi joué. <i>Des staccatos</i> (PR)</p>			
<i>spiccato</i> , adj.; n. m. - a, -i, -e	<i>spiccato</i> , adj.; n. pl. -s	<i>spiccato</i> , adv.; n. m. -s	<i>spiccato</i> , adv.; n. neut., sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1765 ; mot ital. « détaché ». Mus. (indication d'exécution). En détachant les notes. N. m. <i>Un spiccato</i> (GR)</p>			
<i>tempo</i> , n. m., pl. -i	<i>tempo</i> , n., pl. -i	<i>tempo</i> , n. m., pl. -i/ -s	<i>tempo</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -urile (FR)
<p>ETYM. 1842 ; mot italien, du latin <i>tempus</i> « temps » Mus. Mouvement dans lequel s'exécute une œuvre musicale. <i>Indication des tempos</i> ou <i>des tempi</i> (pl. ital.). <i>Changement de tempo</i>. <i>Tempo lent, rapide</i>. Par ext. Allure, rythme qu'un auteur donne au déroulement</p>			

d'une action. <i>Tempo d'un roman, d'un film.</i> Rythme d'une action. « <i>Vie exténuante [...]. Mais c'est ce "tempo" qui, pour l'instant, le rend invulnérable</i> » Mauriac. (PR)			
<i>tremolo</i> , n. m., pl. -i	<i>tremolo</i> , n., pl. -s	<i>trémolo</i> , n. m., pl. -s	<i>tremolo</i> , n. m., sg. -ul, pl. -urile (FR.)
ETYM. 1830 ; italien <i>tremolo</i> « tremblant ». 1. Mus. Mouvement de vibration obtenue par un tremblement de la main de l'instrumentiste produisant un battement continu sur un son. <i>Trémolo de violon. Trémolo constant de l'orgue électronique.</i> 2. Cour. Tremblement d'émotion dans la voix, souvent affecté et outré. <i>Déclamer avec des trémolos dans la voix.</i> (PR)			
<i>vivace</i> , adv.; adj., m. f. pl. -ci	<i>vivace</i> , adv.; n. pl. -s	<i>vivace</i> , adv; n. invar. pl. -	<i>vivace</i> , adj, invar.; adv. (FR.)
ETYM. 1788 ; mot italien. Mus. D'un mouvement vif, rapide. <i>Allégro vivace.</i> (PR)			
<i>vibrato</i> , adj. -a, -i, -e; n. m. pl. -i	<i>vibrato</i> , n., pl. -s	<i>vibrato</i> , n. m., pl. -s	<i>vibrato</i> , adv.; n. sg. -ul, pl. -urile (Google)
ETYM. 1876 ; mot italien. Tremblement rapide d'un son, utilisé dans la musique vocale ou dans la musique de jazz. <i>Des vibratos expressifs.</i> (PR)			

Tableau 2 : Termes italiens à formes morphologiques adaptées dans les langues d'arrivée

3.2.3 Termes italiens à adaptations complexes

D'autres mots italiens ont subi des modifications plus importantes dans la langue d'accueil, et, par conséquent, ils sont mieux adaptés non seulement du point de vue morphologique, mais aussi du point de vue phonétique et lexical. Des trois langues examinées, l'anglais a fait moins de transformations adaptatives, à la différence des deux langues romanes, le français et le roumain. Certains termes musicaux d'origine italienne ont été, donc, francisés, roumanisés et, plus rarement, anglicisés.

italien	anglais	français	roumain
<i>ppoggiatura</i> , n. f., pl. -e	<i>appoggiatura</i> , n., pl. -s	<i>appogiature/ appoggiature</i> ⁸ , n. f., pl. -s	<i>apogiatură</i> , n. f., sg. -a, pl. -ile
ETYM. 1811 ; de l'italien <i>appoggiatura</i> , famille du latin <i>appodiare</i> « appuyer ». Petite note d'agrément dissonante et étrangère à l'accord ou à la note qu'elle précède. Mus. Petite note d'agrément dissonante et étrangère à l'accord ou à la note qu'elle précède. (PR)			
<i>arietta</i> , n. f., pl. -e	<i>arietta</i> , n., pl. -s	<i>ariette</i> , n. f. pl. -s	<i>arietă</i> , n. f. sg. -a, pl. -etele
ETYM. 1710 ; italien <i>arietta</i> , diminutif de <i>aria</i> . Mus. class. Petite pièce vocale ou instrumentale de caractère mélodique. <i>Une ariette de Haydn.</i> (PR)			
<i>arpeggio</i> , n. m., pl. -i	<i>arpeggio</i> , n., pl. -s	<i>arpège</i> , n. m., pl. -s	<i>arpegiu</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -ii
ETYM. 1751 ; italien <i>arpeggio</i> « jeu de harpe ». Mus. Accord exécuté sur un instrument, en égrenant rapidement toutes les notes. (PR)			

⁸ L'adaptation lexicale n'intervient pas toujours pour les trois langues d'arrivée et nous avons mis en gras les mots qui ont subi ce changement.

<i>basso</i> , adj. -a, -i, -e; adv.; n. m., pl. -i	bass adj.; n. pl. <i>bass</i> or <i>basses</i>	(voix de) basse n. m., pl. -s	bas , n. m., sg. -ul, pl. -și (FR.)
ETYM. 1660 ; italien <i>basso</i> « bas ». Voix de <i>basse</i> ou une <i>basse</i> : voix d'homme la plus grave. (PR)			
<i>bergamasca</i> n. f., pl. -sche	bergamasque , n. pl. -s (FR) or bergamask , n., pl. -s	bergamasque , n. f., pl. -s	bergamască , n. f., sg. -a, gen./dat. -ascăi (FR, IT)
ETYM. 1549 ; italien <i>bergamasco</i> , de <i>Bergame</i> , ville d'où la danse est originaire. Danse et air de danse de <i>Bergame</i> . (PR)			
<i>cantata</i> n. f., pl. -e	<i>cantata</i> , n., pl. -s	cantate n. f.; pl. -s	cantată , n. f., sg. -a, pl. -ele
ETYM. 1703 ; italien <i>cantata</i> « ce qui se chante ». Scène lyrique à un ou plusieurs personnages avec accompagnement ; musique d'une telle scène. <i>Les récitatifs, les airs, les chœurs d'une cantate. Les cantates religieuses, profanes, de J.-S. Bach.</i> (PR)			
<i>cavatina</i> n. f. pl. -e	<i>cavatina</i> , n., pl. -s	cavatine , n. f., pl. -s	cavatină , n. f., sg. -a, pl. -ele (FR)
ETYM. 1767 ; italien <i>cavatina</i> , de <i>cavata</i> « action de tirer un son », de <i>cavare</i> « creuser ». Mus. 1. Pièce vocale assez courte, plus brève que l'air, dans un opéra. <i>La cavatine de Don Juan, de Mozart.</i> 2. Pièce instrumentale très mélodique, sans développement. <i>La cavatine du 13^e quatuor de Beethoven.</i> (PR)			
<i>coloratura</i> , n. f., pl. -e	<i>coloratura</i> , n., pl. -s // colorature , n., pl. -s (AL)	colorature s. f. invar., <i>coloratura</i> n. f., pl. -s colorature n. f. pl. -s (AL)	coloratură , s. f. sg. -a, pl. -ile
ETYM. 1919; de l'italien <i>coloratura</i> « coloration » dérivé de <i>colorare</i> « colorer » par l'intermédiaire de l'allemand <i>Koloratur</i> (« vocalise »). all. <i>Koloratur</i> ou ital. <i>coloratura</i> , de <i>colorare</i> . Mus. Musique vocale ornée de vocalises, trilles, portando, etc. (GR)			
<i>concerto</i> , n. m. pl. -i	concert , n. pl. -s (FR) <i>concerto</i> n. pl. -i/-s	concert n. m., pl. -s <i>concerto</i> , n. m., pl. -s / -i	concert n. neut., sg. -ul, pl. -ele (FR)
ETYM. fin XVI ^e : italien <i>concerto</i> « accord » Mus. 1. Mod. Séance musicale. <i>Concert donné par un seul musicien. Aller au concert.</i> Composition de forme sonate, pour orchestre et un instrument soliste. (PR) 2. ETYM. 1739, mot italien « concert ». Mod. Composition pour orchestre et un, deux ou trois instruments solistes. <i>Concerto pour piano et orchestre. Des concertos, parfois des concerti</i> (plur. it.). (PR)			
<i>divo</i> adj.; s.m. -a, -i -e <i>diva</i> s. f. pl. e	<i>diva</i> , n., pl. -s/-e	<i>diva</i> , s. f., pl. -s	divă , s. f., sg. -a pl. -ele div , s. m., sg. -ul, pl. -ii; (FR.)
ETYM. 1831 ; mot italien « déesse ». Cantatrice en renom. <i>Des caprices de diva. Par ext.</i> Chanteuse célèbre. <i>Les divas du rock.</i> (PR)			
<i>falsetto</i> , n. m., pl. -i	<i>falsetto</i> , n. pl. -s	fausset , n. m., pl. -s	fauset , n. neut. pl. -te
ETYM. vers 1175 ; de <i>faux</i> « cette voix semblant artificielle chez un homme ». Pièce musicale 1585 (Rey) 1. Voix de <i>fausset</i> ou <i>fausset</i> : registre vocal situé dans l'aigu (cf. Voix de tête). <i>Le fausset est utilisé pour iodler.</i> 2. Personne, chanteur qui utilise cette voix. (PR)			
<i>ottavino</i> , n. m, pl. -i <i>piccolo</i> , n. m. pl. -i	<i>piccolo</i> , n., pl. -s (Italian, short for	<i>piccolo</i> , n. m., pl. -s	<i>piccolo</i> s. n. invar. / piculină , n. f., sg. -a, pl. -ele

	<i>piccolo flauto</i> small flute) M-W		
<p>ETYM. 1828 ; mot italien « petit ». Mus. Petite flûte en ré qui donne l'octave aiguë de la grande flûte. <i>Des piccolios.</i></p>			
<i>ritornello</i> , n. m. pl., -i	<i>ritornello</i> , n., pl. -i/ -s	<i>ritournelle</i> , n. f., pl. -i	<i>ritornelă</i> , n. f., -a, pl. -lele (FR)
<p>ETYM. <i>ritornelle</i> 1670 ; italien <i>ritornello</i>, de <i>ritorno</i> « retour ». Court motif instrumental, répété avant chaque couplet d'une chanson, chaque reprise d'une danse.</p>			
<i>serenata</i> , n. f. pl. -e	<i>serenade</i> , pl. -s (FR)	<i>sérénade</i> , n. f., pl. -s	<i>serenadă</i> , n. f. -a, pl. -ele (FR, AL)
<p>ETYM. 1556 ; italien <i>serenata</i>, d'abord « belle nuit », du latin <i>serenus</i> « serein ». 1. Concert, chant exécuté la nuit sous les fenêtres de qqn qu'on voulait honorer ou divertir (et spécial. une femme aimée). <i>L'aubade et la sérénade</i>. Pièce de musique vocale ou instrumentale mélodieuse. <i>Une sérénade de Mozart</i>. 2. Fig. et fam. <i>C'est toujours la même sérénade.</i> (comédie, histoire, rengaine). (PR)</p>			
<i>soprano</i> , adj. invar., n. m./f., pl. -i;	<i>soprano</i> , adj.; n., pl. -s	<i>soprano</i> , n. m/f., pl. -i/ -s; <i>soprane</i> , pl. -s	<i>sopran/-ă</i> adj.; n. m., f., pl. -i/ -e sg. -ul/ a, pl. -ii/ -ele (FR.)
<p>ETYM. 1768 ; mot italien, littéralement « qui est au-dessus ». N. m. La plus élevée des voix de femme, partie la plus aiguë. <i>Elle possède un joli soprano</i>. <i>Soprano léger, lyrique, dramatique</i>. <i>Des sopranos</i>, parfois <i>des soprani</i> (plur. it.) (PR)</p>			
<i>stretto</i> , adj, -a, -i, -e	<i>stretto/ stretta</i> n., pl. <i>stretti, strettos</i>	<i>strette</i> , n. f., pl -s	<i>stretto</i> , adv.; n. neut. sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1831 ; « attaque rapide » hapax XVI^e ; italien <i>stretta</i> « étreinte, resserrement ». Mus. Partie d'une fugue qui précède la conclusion et dans laquelle le sujet et la réponse se poursuivent avec des entrées de plus en plus rapprochées. « <i>la strette de l'Ave Maria, qui éclate et pétille.</i> » (Hugo). (PR)</p>			
<i>tenore</i> n. m.; adj., pl. -i	<i>tenor</i> n., pl. -i (ANGL-NORM)	<i>ténor</i> n. m., pl. -s	<i>tenor</i> n. m. sg. -ul, pl. -ii (FR.)
<p>ETYM. 1444, rare avant XVIII^e ; italien <i>tenore</i>; latin <i>tenor</i>, de <i>tenere</i> « tenir » 1. Voix d'homme de registre aigu, au-dessus du baryton ; chanteur qui a ce type de voix. <i>Voix de ténor</i>. <i>Ténor léger, ténor lyrique, fort ténor</i>. <i>Chanter la partie de ténor</i>. Adj. Se dit des instruments dont l'étendue correspond à celle de la voix de ténor. <i>Saxophone ténor</i>, et subst. <i>un ténor</i>. 2. (1869) Personnage très en vue dans l'activité qu'il exerce. <i>Les grands ténors de la politique, du barreau, du sport</i>.</p>			
<i>trillo</i> , n. m., pl. -i	<i>trill</i> , n., pl.-s	<i>trille</i> , n. m., pl. -s	<i>trîl</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -urile
<p>ETYM. 1753 ; italien <i>trillo</i>, onomatopée. Battement rapide et ininterrompu sur deux notes voisines, exécuté par la voix ou par un instrument. <i>Trilles et roulades</i>. <i>Trilles de flûte, d'un sifflet</i>. « <i>le trille rauque [...] que jette, dès février, un gosier d'oiseau</i> » (Colette).</p>			
<i>violoncello</i> , n. m., pl. -i	<i>cello</i> , n. pl. -s <i>violoncello</i> , n., pl. -s	<i>violoncelle</i> n. m. pl. -s	<i>violoncel</i> , n. neut., sg. -ul, pl. -lele (FR.)

<p>ETYM. 1709 ; italien <i>violoncello</i> « petite viole (violone) ». Instrument de musique à quatre cordes et à archet, semblable au violon mais plus gros. « <i>Des ondulations, des ronflements de violoncelle.</i> » (Flaubert). <i>Partie de violoncelle d'un quatuor à cordes. Voix de violoncelle, grave et vibrante</i> (s'est dit à propos d'Aristide Briand).</p>			
<i>violino</i> , n. m. -i	<i>violin</i> , n. pl. -s	<i>violon</i> , n. m., pl. -s	<i>vioară</i> , n. f., sg. -a, pl. -ile
<p>ETYM. <i>vyolon</i> 1500; italien <i>violon</i>. Instrument de musique à quatre cordes accordées en quintes, que l'on frotte avec un archet, et qui se tient entre l'épaule et le menton. <i>Parties du violon</i></p>			

Tableau 3 : Termes italiens à adaptations complexes dans les langues d'arrivée

La principale adaptation lexico-phonétique faite en français concerne la finale vocalique du mot italien, remplacée par un *e* muet ou par le morphème. Ce type d'adaptation est appelée « francisation (phonétique) » dans GR et « amuïssement de la voyelle finale » dans TLFi.⁹ Parfois cette modification est accompagnée par de petits ajustements orthographiques (simplification des consonnes doubles et / ou l'ajout d'un accent, aigu ou grave, sur les [e] prononcés) :

-a, IT *appoggiatura* → FR *appoggiature/ appoggiature*, IT *arietta* → FR *ariette*, IT *cantata* → FR *cantate*, IT *cavatina* → FR *cavatine*, IT *operetta* → FR *opérette*, IT *serenata* → FR *sérénade*, IT *stretto* → FR *strette* ;

-o, dans des mots comme IT *arpeggio* → FR *arpège*, IT *concerto* → FR *concert* (Ø), IT *ritornello* → FR *ritournelle*, IT *soprano* → FR *soprane*, IT *trillo* → FR *trille*, IT *violoncello* → FR *violoncelle*, IT *violino* → FR *violon*(Ø) ;

-e : IT *tenore* → FR *ténor* (Ø)

Une partie de ces modifications se retrouvent en anglais, si le français constitue la source directe : IT *concerto* → FR *concert* → AN *concert*, IT *serenata* → FR *sérénade* → AN *serenade*.

En roumain, les mots d'origine italienne se caractérisent surtout par les trois ajustements morphologiques importants décrits auparavant, liés à l'article défini enclitique, à l'existence des cas obliques et d'un troisième genre, le neutre. La filière française a influencé la forme de plusieurs mots en roumain, qui ont une prononciation (quasi-) identique au modèle français, mais avec l'orthographe phonétique du roumain : FR *sopran* → RO *sopran*, FR *ténor* → RO *tenor*, FR *trille* → RO *tril*, FR *violoncelle* → RO *violoncel*. En roumain la pression du genre naturel (prédominant) sur le genre grammatical est plus grande pour les substantifs désignant des voix qui caractérisent surtout les femmes. En italien, les mots de cette classe sont enregistrés comme adjectifs (pour l'ambitus d'un instrument) et comme noms masculins pour les chanteurs possédant une telle voix. Quand ils désignent des voix propres aux femmes, les substantifs sont devenus féminins en roumain : IT *contralto* → RO *contraltă*, IT *mezzosoprano* → RO *mezzosoprană*, IT *soprano* → RO *soprană*. La forme masculine reste dans des emplois adjectivaux, pour les instruments (*saxofon sopran* « saxophone soprano », *clarinet alto* « clarinette alto »).

⁹ Voir, par exemple les mots *adage*, *appoggiature*, *soprano* dans TLFi ou *soprano* dans GR.

La description dans les dictionnaires des noms de cette sous-classe particulière a soulevé des difficultés aux lexicographes français. Examinons de plus près l'article *soprano* dans quatre dictionnaires, PR, GR, Littré et TLFi. Le dictionnaire Littré est le seul qui marque ce mot comme substantif masculin, tout comme les dictionnaires italiens (« un chanteur qui a cette espèce de voix (la plus élevée de toutes). *Un soprano* » Littré s. v.) mais précisant aussi des emplois féminins (« au f. *Une chanteuse soprano* et même *une soprano*. » Littré s. v.). Les trois autres dictionnaires précisent que le mot est un nom, sans indication de genre (ce qui n'est pas conforme au modèle de présentation des substantifs dans ces dictionnaires). Le PR accorde le statut de nom masculin quand il désigne un certain type de voix et ne fait aucune précision de genre pour les formes *soprano* ou *soprane* quand elles se réfèrent à des personnes, tout en explicitant que cette voix, haute, appartient à une femme ou à un jeune garçon. Le GR indique en tête de l'article « n. et adj. » avec la spécification, dans le cours de l'entrée, qu'il s'agit d'un nom masculin quand il désigne un certain ambitus de la voix ou d'un instrument et d'un nom masculin et/ou féminin quand il fait référence à des personnes. Le TLFi offre aussi en tête de l'entrée la seule indication « substantif », précisant, ensuite, qu'il s'agit d'un substantif masculin qui désigne la partie supérieure d'une polyphonie ou d'un chœur. Cette acception présente une extension sémantique métonymique pour les personnes, signifiant « 1. Femme ou enfant qui possède cette tessiture [...] 2. Soprano ou castrat. (TLFi s. v.) ». L'autre développement sémantique, par analogie, regarde les instruments à timbre élevé (ex. : *ce beau soprano instrumental*) et les emplois adjectivaux (*saxophone soprano*).

3.2.4 Quelques cas particuliers

Dans la catégorie des mots adaptés du point de vue morphologique figurent quelques cas spéciaux. Le mot italien *bergamasca* est un adjectif dérivé du nom de la ville lombarde de Bergame, adjectif nominalisé pour désigner une danse et l'air de cette danse, originaires de cette ville. Le mot est entré d'abord en français, sous la forme *bergamasque*, adjectif et nom. La forme du mot a suggéré une association avec le substantif *masque*, surtout après l'apparition du poème de Verlaine *Clair de lune* (volume *Fêtes galantes* 1869), qui commence avec les célèbres vers *Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et bergamasques*.¹⁰ Le mot est entré en anglais avec la forme française, d'abord avec sa signification géographique, ensuite avec son sens musical. Avec cette deuxième signification on a créé en anglais un doublet, *bergamask*, toujours sous l'influence du masque verlainien.

¹⁰ Le mot *bergamasque* est entré dans le vocabulaire musical grâce au fait que ce poème de Verlaine a inspiré plusieurs compositeurs. Claude Debussy a écrit pour piano, une *Suite Bergamasque* dont la troisième partie se réfère directement à cette poésie de Verlaine étant intitulée *Clair de lune* (1881). Gabriel Fauré a composé, à partir des paroles de Verlaine, un lied pour voix et piano en 1887. Dans le siècle passé, Léo Ferré a mis en musique les paroles de ce poème dans une chanson du double album *Verlaine et Rimbaud*, paru en 1964.

Le parcours étymologique du mot *coloratura* est particulier et disputé. Le dictionnaire Treccani présente l'emploi moderne musical du terme dans le sens de « variation ornée » comme étant « [...] ristretto però nei limiti della terminologia germanica e germanizzante » (<https://www.treccani.it/vocabolario/coloratura>). En français, le dictionnaire Littré indique comme origine le mot l'italien *coloratura*, le PR présente comme étymologie l'allemand *Koloratur* « vocalise », le GR donne trois formes, *coloratur*, *colorature*, *coloratura*, issues de l'allemand *Koloratur* ou de l'italien *coloratura*. Le TLFi enregistre les formes *coloratur* - *colorature* (adj. et subst. fém.) avec la mention que le mot est issu de l'italien *coloratura*, la forme *coloratur* étant emprunté à l'italien par l'intermédiaire de l'allemand *Koloratur* « vocalise » (1571). Pour l'anglais, où le mot a conservé sa forme italienne, *coloratura* (bien que la forme *colorature* soit mentionnée aussi), le dictionnaire M-W indique un emprunt de l'italien, signalant que, selon les dictionnaires allemands, le sens musical est apparu d'abord en allemand. Les dictionnaires roumains hésitent sur l'étymologie : Dex (1998), indique seulement le mot français *coloratura*, Dex (2009) et NODEX (2002) seulement le mot italien *coloratura*. D'autres dictionnaires, à savoir le DN (1986) et le MDA2 (2010) présentent comme origine de ce mot en roumain le mot allemand *Koloratur*, tandis que le MDN (2000) propose une étymologie double, l'allemand *Koloratur* et l'italien *coloratura*.

Un autre cas intéressant est celui du mot *falsetto* (diminutif de *falso*), qui indique une certaine technique vocale. En français et en roumain, le mot qui désigne cette « voix de tête » a suivi le modèle italien, créant un diminutif du FR *faux* (*fausset*), respectivement du RO *fals* (*falset*), mots qui ont seulement cette signification musicale. L'anglais a conservé la forme de l'italien (*falsetto*).

Dans le cas du mot *pasticcio* qui, en musique, désigne un montage de pièces écrites par des compositeurs divers, c'est le roumain qui a conservé la forme italienne (bien qu'en roumain le mot *potpuri(u)* du français *pot-pourri* est beaucoup plus fréquent). Le français a élargi le sens d'un mot qui, au début, a indiqué une imitation dans le domaine de la peinture, ensuite dans celui de la littérature, provenant toujours de l'italien *pasticcio* et francisé sous la forme *pastiche*. La forme *pastiche* est passée en anglais, avec son sens musical, tandis que le mot italien *pasticcio*, qui en anglais existe aussi, a repris de l'italien un autre sens du mot, le sens culinaire, de « terrine, pâté, tourte ».

Le mot qui désigne une petite flûte, *piccolino*, est l'exemple d'une autre situation intéressante du point de vue étymologique : un mot de la langue-source est emprunté par une ou plusieurs langues d'arrivée mais, ultérieurement, il est remplacé dans la langue-source par un autre terme ; la dénomination initiale reste dans les langues emprunteuses. Dans l'italien actuel, cet instrument à vent est appelé *ottavino* « petite octave », à cause de son ambitus, mais il a été appelé aussi *piccolo flauto*, mot composé dont la forme abrégée constitue étymologie du mot (M-W), le mot *piccolo* figurant dans le vocabulaire musical des trois langues d'arrivée. Le roumain a créé aussi un doublet, à côté de *piccolo* (mot peu employé) l'instrument est appelé *piculină* (adaptation du mot italien *piccolino*).

3.2.5 Extensions sémantiques

Pour un nombre réduit de mots, les langues d'arrivée ont agi comme l'italien, dans le sens qu'ils ont opéré une extension sémantique pour un mot similaire qui existait déjà.

italien	anglais	français	roumain
<i>cornetto</i> , n. m., pl. -i	<i>cornet</i> , n., pl. -s	<i>cornet</i> , n. m., pl. -s	<i>cornetto/cornet</i> , n. neut., pl. -e (FR)
<p>ETYM. XIII^e; diminutif de <i>corn</i>, ancienne forme de <i>cor</i>. Mod. (1836) <i>Cornet à pistons</i> : instrument analogue à la trompette, mais plus court. <i>Jouer du cornet</i>. Par méton. Personne qui joue du cornet. <i>Le cornet d'un orchestre de jazz de New Orleans</i>. (PR)</p>			
<i>fantasia</i> , n. f., pl. -e dal lat. phantasia, gr. φαντασία (Treccani)	<i>fantasia</i> n., pl. -s probably borrowed from Italian (M-W)	<i>fantaisie</i> n. f., pl. -s (LA, GR)	<i>fantezie</i> n. f., pl. -ii (FR)
<p>ETYM. 1361; <i>fantasie</i> « vision » XII^e; latin <i>fantasia</i>, <i>phantasia</i>, mot grec « vision ». Pièce musicale de forme libre. <i>Fantaisie chromatique en ré mineur pour clavecin de Bach</i>. (PR)</p>			
<i>grandioso</i> , adj., -a, -i, -e	<i>grandioso</i> , adj., adv. (direction in music) (M-W)	<i>grandiose</i> , adj., pl. -s	<i>grandios</i> , adj. -oasă, -oși, -oase (FR)
<p>ETYM. 1798; italien <i>grandioso</i>. Qui frappe, impressionne par son caractère de grandeur, son aspect majestueux, son ampleur. « <i>Un art magnifique, grandiose, solennel, mais [...] légèrement ennuyeux</i> » (Gautier). <i>Paysage, spectacle grandiose. Œuvre grandiose</i>. (PR)</p>			
<i>grave</i> , adj., pl. -i (adv. <i>gravamente</i>)	<i>grave</i> , adj.; adv. (from middle French) (M-W)	<i>grave</i> , adj.; adv.	<i>grave</i> , adj. pl. -i, -e adv., <i>grav</i> , adj. -ă, -i, -e
<p>ETYM. Début du XIV^e « important »; latin <i>gravis</i> III. Adj. et adv. (italien <i>grave</i> « lent, solennel »). Mus. Lent, majestueux, solennel (en parlant d'un mouvement musical). Mus. Lent, majestueux, solennel (PR)</p>			
<i>libretto</i> , n. m., pl. -i	<i>libretto</i> , n., pl. -s/ -i	<i>livret</i> , n. m., pl. -s <i>libretto</i> , n. m., pl. -s	<i>libret</i> , n. neut., pl. -e; (<i>livret</i> , n. neut., pl. -e) (FR)
<p>livret : ETYM. vers 1200, de <i>livre</i>. 3. Texte sur lequel est écrite la musique d'une œuvre lyrique (PR); libretto : ETYM. 1817 (Stendhal, <i>Rome, Naples et Florence</i>.) Livret. <i>Libretto d'un opéra, d'un oratorio, d'un ballet</i>. Au plur. <i>des librettos</i>. (PR)</p>			
<i>passaggio</i> , n. m., pl. -i (dal FR antico <i>passage</i> de <i>passer</i> , Treccani)	<i>passaggio</i> , n. pl. -s; <i>passage</i> n. pl. -s (old FR)	<i>passage</i> , n. m., pl. -s	<i>pasaj</i> , n. neut., pl. -e (FR, AL)
<p>ETYM. fin XI^e, au sens de « voie d'accès », « défilé »; de <i>passer</i> lat. populaire <i>passare</i> III. Fragment d'une œuvre (fin XII^e) <i>Citer un court passage. Un passage de la Bible, d'une sonate</i>. (PR)</p>			

Tableau 4 : Extensions sémantiques

Le nom de l'instrument musical à vent de la famille des cuivres appelé en italien *cornetto* est un diminutif de *corno* « corn ». Les trois langues d'arrivée utilisent le diminutif du propre mot désignant l'excroissance osseuse sur la tête de

certains mammifères. Dans les quatre langues les mots ont plusieurs autres significations : *cornet acoustique*, *cornet de glace*, *cornet de frites*, etc.

En italien, le mot *fantasia*, issu du grec, a plusieurs sens,¹¹ entre autres celui d'une pièce musicale de forme libre. Parce que le mot existait déjà en français et en roumain, ces langues ont repris seulement l'extension sémantique, processus renforcé par le fait que le mot fait partie du titre de plusieurs morceaux de musique classique célèbres comme la *Fantaisie et fugue en ut mineur* de J. S. Bach, la *Fantaisie en fa mineur* de Franz Schubert, ou la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Claude Debussy. En anglais le mot *fantasy* est un emprunt de l'anglo-normand enregistré au XIV^e siècle et employé pour l'imagination, les rêves, les idées fantasques, etc. Au XVIII^e siècle, l'Anglais a repris le terme italien *fantasia* et l'a appliqué aux domaines artistiques (tant en littérature qu'en musique), pour désigner une œuvre à organisation libre. (cf. Ety). Le même processus d'extension sémantique s'est manifesté en français et en roumain pour deux adjectifs, souvent employés comme adverbes dans les indications musicales : les mots IT *grandioso* et IT *grave*. Le sens musical est assez marginal pour les mots IT *grandioso*, FR *grandiose* RO *grandios*, les dictionnaires courants ne le mentionnent même pas, mais il figure dans les divers glossaires musicaux, car il est présent dans les partitions. Le français a produit une extension sémantique de l'adjectif *grave*, sous l'influence de l'italien. Le même processus sémantique s'est manifesté en roumain, pour l'adjectif *grav* (qui a un doublet *grave*) les deux mots étant employés aussi comme adverbes. L'anglais a conservé la forme de l'italien pour *grandioso*, qui ne désigne qu'une recommandation musicale. Les dictionnaires indiquent comme étymologie pour AN *grave*, adverbe et adjectif, un mot du moyen français ; ce mot a acquis un sens musical nouveau probablement sous l'influence de l'italien. (M-W, Ety.)

Le mot italien *libretto*, diminutif de *libro* « livre », désigne un petit registre, souvent délivré par des institutions publiques (*libretto di risparmio* « livret d'épargne », *libretto di lavoro* « livret de travail », *libretto degli assegni* « carnet de chèques », etc.). En musique, ce mot désigne le texte littéraire, donc les paroles, d'un opéra, d'une cantate ou d'un oratoire, texte qui est publié souvent sous la forme d'un petit livre. L'anglais a repris directement le mot italien, appliqué surtout à l'opéra (*Lorenzo Da Ponte wrote the libretti for three of Mozart's greatest operas* « Lorenzo da Ponte a écrit les livrets de trois des plus grands opéras de Mozart »). En français on nomme le texte d'un opéra avec le diminutif du mot *livre*, c'est-à-dire *livret* (*le livret de « Rigoletto » de Verdi*), signification enregistrée assez tard, en 1822, par Stendhal (PR s. v.). Le mot est beaucoup plus ancien, étant attesté déjà en 1200 (TLFi, PR, GR) et il est employé pour indiquer divers petits livres qui se présentent sous la forme d'une brochure ou d'un petit registre (en français moderne *livret d'une exposition*, *livret militaire*, *livret de santé*, *livret scolaire*, *livret d'épargne*, etc. PR). En roumain il existe deux variantes du mot : *libret* (de l'italien) et *livret* (du français), que les locuteurs confondent souvent. Les dictionnaires recommandent *libret* pour l'opéra et pour le

¹¹ Par exemple, le dictionnaire Garzanti propose pour ce mot cinq significations : faculté de l'esprit, imagination, désir/caprice, type de décoration, type de composition instrumentale, danse africaine.

livret d'épargne, et *livret* pour le livret militaire ou pour les instructions d'emploi qui accompagnent un outillage (*libret de utilaj*).

Le dernier mot de notre liste est le mot *passage*, qui a une histoire différente des autres mots de notre corpus. Pour toutes les langues examinées, y compris l'italien, la langue-source de ce mot est le français (nom masculin dérivé du verbe *passer*, issu du latin populaire **passare*, de *passus* « pas », GR). Parmi les significations principales du nom français (l'action de traverser, de passer ou de faire passer, ou bien l'endroit par où l'on passe) on ajoute deux significations liées l'une à la littérature ou à la musique, l'autre, vieillie, seulement à la musique : 1. « [...] fragment d'une œuvre littéraire ou musicale », signification enregistrée déjà en 1175 selon le GR (*citer un passage de Virgile, jouer un passage d'une sonate*) et 2. « [...] ornement improvisé qu'autrefois les chanteurs introduisaient dans leurs aires » (1611, GR). Ces significations se retrouvent *grosso modo* en italien (*passaggio*, issu du français) et en roumain (*pasaj*, mot à étymologie multiple, FR, IT, AL). Intéressante est la situation des deux mots entrés en anglais, *passage* (de l'ancien français) et *passaggio* (de l'italien). Cette dernière forme, *passaggio*, se réfère seulement à un type d'ornement, fréquent dans la musique du XVII^e siècle, signification aujourd'hui désuète.

4. Conclusion

Les voyages en général (y compris le tourisme) ont accéléré la mobilité des connaissances et des échanges transculturels qui ont contribué à l'évolution non seulement des langues, mais aussi des divers systèmes sémiotiques propres aux divers domaines scientifiques ou artistique. Grâce à leur remarquable unité à travers les langues, les langages sectoriels représentent un cas d'« école de globalisation », du fait que les paroles et les concepts qu'ils expriment dépassent facilement les frontières, devenant un bien culturel international, sinon universel. La terminologie musicale est une preuve du fait que le processus de mondialisation culturelle a précédé l'actuelle globalisation économique, les musiciens italiens, mais aussi leurs instruments musicaux, leurs partitions musicales, avec les mots-instructions qu'elles contiennent, circulent dans toute l'Europe à partir du XVI^e siècle.

Par rapport aux autres langages sectoriels, le langage de la musique européenne présente plusieurs particularités importantes. Sa partie linguistique est formée de mots qui proviennent en grande partie de l'italien, avec des degrés différents d'adaptation en français, en anglais et en roumain. Ces mots ne représentent qu'une petite partie du système sémiotique complexe de la notation musicale.

À la différence d'autres langages sectoriels à double codification, linguistique et spécifique (mathématiques, chimie, physique, etc.), les partitions musicales ont une fonction supplémentaire : elles codifient non seulement la musique créée par un certain compositeur, mais elles donnent aussi des instructions sur la manière dans laquelle cette musique doit être interprétée. Grâce au fait que les mots sont intégrés dans un autre système sémiotique, les termes musicaux présentent une remarquable unité sémantique, car les mots italiens ont la même signification en italien et dans les trois langues emprunteuses. L'anglais a fait peu d'adaptations

morphologiques et lexicales, cette langue a conservé dans la majorité des cas la forme de la langue-source, ce qui donne au langage musical anglais un air exotique. Les deux langues romanes, le français et le roumain, ont intégré une bonne partie des mots italiens, tant du point de vue morphologique (environ la moitié des termes examinés) que du point de vue phonétique et lexical.

Certains mots du vocabulaire de la musique ont connu, dans les langues emprunteuses, des évolutions sémantiques ou des dérivations (par exemple en français on trouve des expressions comme *les ténors de la politique*, *payer presto*, *le processus de divinisation*, *c'est toujours la même sérénade*, etc.), preuve que ces mots sont pleinement intégrés dans la langue d'arrivée. Dans d'autres cas le français, l'anglais ou le roumain ont créé une extension sémantique « musicale » pour un mot qui existait déjà, chaque fois prenant le mot italien comme modèle (IT *fantasia*, FR *fantaisie*, RO *fantezie* ; IT *cornetto*, AN-FR-RO *cornet*, etc.). Une douzaine de termes (mots ou locutions adverbiales) ont, dans les quatre langues, la même forme, celle de l'italien (IT-AN-FR-RO *a tempo*, IT-AN-FR-RO *dolce*, IT-AN-FR-RO *mosso*, etc.).

Bibliographie

- Albert, Sabine (2016), « Traitement de l'adaptation des emprunts », in *Trésor de la langue française, Verbum* 7 : 7-16 ; DOI : 10.15388/Verb.2016.7.10282.
- Anastassiadis-Syméonidis, Anna / Georgia Nikolaou (2011), « L'adaptation morphologique des emprunts néologiques : en quoi est-elle précieuse ? », in *Langages* 183 : 119-132 ; <https://www.cairn.info/revue-langages-2011-3-page-119.htm>.
- Bughici, Dumitru (1978), *Dicționar de formă și genuri muzicale*, București, Editura muzicală, in <https://unagechoir.files.wordpress.com/2017/06/dumitru-bughici-dictionar-de-forme-si-genuri-muzicale.pdf>. (dernière consultation le 15.12.2021).
- Charnock, Ross (1999), « Les langues de spécialité et le langage techniques : considérations didactiques », in *ASp/Geras*, 23-25 : 391-416 ; URL <http://journals.openedition.org/asp/2566> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asp.2566> | (dernière consultation le 15.12.2021).
- Ety *Online Etymology Dictionary*, in <https://www.etymonline.com/search?q=passage&ref=searchbar> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Internaute.com*, in <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/tutti/> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Littré, (2008), *Le nouveau Littré informatisé* Paris : Garnier.
- Dex online, Le site web <https://dexonline.ro/> contient la transcription de plusieurs dictionnaires du roumain. Nous avons cité :
- DEX (1998, 2009), Academia Română, Institutul de lingvistică, *Dictionarul explicativ al limbii române*, București : Editura Univers Enciclopedic.
 - DN (1986), Florin Marcu/Constant Maneca (1986), *Dicționar de neologisme*, București : Editura Academiei.

- MDA2, Academia Română, Institutul de lingvistică, *Mic dicționar academic* (2010), București : Editura Univers Enciclopedic, ed. a 2-a
- MDN (2000), Florin Marcu, *Marele dicționar de neologisme*, București : Editura Seculum.
- NODEX (2002), Litera Internațional (2002), *Noul dicționar explicativ al limbii române*, București : Litera Internațional
- Encyclopædia Britannica (depuis 1999), in <https://www.britannica.com/> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Encyclopédie Larousse (depuis 2008), in <https://www.larousse.fr/encyclopedia> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Encyclopædie Universalis (depuis 1995), in <https://www.universalis.fr/> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Garzanti, *Dizionario Garzanti di italiano* (2006), CD ROM, Milano : Garzanti Linguistica.
- GR, *Le Grand Robert* (2013), CD-Rom, Paris : le Robert
- M-W, *Dictionary by Merriam-Webster online*, in <https://www.google.com/search?q=merriam+webster+dictionary.com&aq=Merriam+Webster> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Nuccio, Giovanni (2016), « Why Is Italian the Language of Music ? », in *Happy Languages*, <https://happylanguages.co.uk/italian-language-music/> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Petit, Pauline (2021), « Fiabilité, pseudonymat, sources », in *Wikipédia et l'intelligence des foules* dans le site radio France culture <https://www.franceculture.fr/medias/fiabilite-pseudonymat-sources-wikipedia-et-lintelligence-des-foules> (dernière consultation le 15.12.2021).
- PR, *Le Petit Robert informatisé* (2009), CD-Rom, Paris : le Robert
- Rey, Alain (2006), *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., Paris : Le Robert.
- Saussure, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*, Genève : Plon.
- Simonin, Antoine (2013), « Approche chronologique de la notation musicale », in *Ouïe*, Strasbourg : Édition Paraignes : 69-73 ; https://www.academia.edu/4153947/Approche_chronologique_de_la_notation_musicale (dernière consultation le 15.12.2021).
- TLFi, *Trésor de la langue française informatisé* (2002) Nancy : ATILF, C.N.R.S., <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Treccani, *Treccani, vocabolario/ enciclopedia on line*, in <https://www.treccani.it/vocabolario/> et <https://www.treccani.it/enciclopedia> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Vignal, Marc (sous la direction de) (2001), *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, in <https://www.larousse.fr/encyclopedia/musdico/> (dernière consultation le 15.12.2021).
- Wikipedia* en anglais, « List of Italian musical terms used in English », in https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Italian_musical_terms_used_in_English et

« Glossary of Italian music », in https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_Italian_music (dernière consultation le 15.12.2021).

Wikipedia en français, « Liste de termes italiens employés en musique », in https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_termes_italiens_employ%C3%A9s_en_musique (dernière consultation le 15.12.2021).

Wikipedia en roumain, « Glosar de muzică », in https://ro.wikipedia.org/wiki/Glosar_de_muzic%C4%83 (dernière consultation le 15.12.2021).

PÉRÉGRINATIONS OUEST-AFRICAINES À TRAVERS LES MODALITÉS ASSERTIVES ET ÉVALUATIVES DANS *ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ* D'AHMADOU KOUROUMA

Saibou DIARRA

Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire
sadioire11@yahoo.fr

Résumé

Cet article étudie deux modalités énonciatives : l'assertion et l'adjectif évaluatif. Ces modalités permettent au locuteur de modaliser son discours en décrivant des objets et des phénomènes selon sa propre perception. En ce sens, les linguistes insèrent ces modalités parmi les indices de la subjectivité dans le langage. Dans *Allah n'est pas obligé*, le récit est focalisé sur les pérégrinations du personnage principal dans plusieurs pays et villes de l'Afrique de l'ouest. Implicitement, Kourouma offre au lecteur un panorama touristique de son parcours. Justement, les modalités que nous avons retenues permettent cette fonction descriptive de la langue. L'énonciation sera utilisée pour mettre en relief les perceptions oculaires du locuteur à travers les marqueurs modaux. Dans une perspective pragmatique, on en déduira les indications touristiques qui découlent de leur utilisation dans le roman.

Abstract

WEST AFRICAN PEREGRINATIONS THROUGH ASSERTIVE AND EVALUATIVES MODALITIES IN *ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ* BY AHMADOU KOUROUMA

The paper examines two enunciative modalities: assertion and the evaluative adjectives. These modalities allow the speaker to modify his/her speech by describing objects and phenomena according to his/her own perception. In this sense, linguists integrate these modalities among the indices of subjectivity in language. In *Allah n'est pas obligé*, the story focuses on the main character's peregrinations through several countries and cities in West Africa. Implicitly, Kourouma offers the reader a tourist panorama of his course. More precisely, the modalities that we have chosen allow this descriptive function of the language. The enunciation will be used to highlight the speaker's eye perceptions through modal markers. From a pragmatic perspective, we will infer the tourist directions as resulting from their use in the novel.

Mots-clés: *assertion, évaluatif, modalités, touristique, énonciation*

Keywords : *assertion, evaluative, modalities, touristic, enunciation*

10.52846/AUCLLR.2021.01.02

Introduction

Les premiers romans africains étaient des récits fictifs qui se déroulaient dans des espaces réels. À travers des diégèses inventées, les lecteurs bénéficiaient de la connaissance des pays, des régions, des villes et des villages d’Afrique. Cette esthétique relève de la fonction évasive du roman qui consiste à faire voyager le lecteur mentalement conformément au postulat de Hugo : « Lire, c’est voyager ; voyager, c’est lire¹ ». En d’autres termes, la lecture est un moyen statique pour connaître le monde, les peuples et les valeurs politiques, sociales et culturelles qui les fondent. Autrement dit, les pérégrinations du personnage principal possèdent une valeur touristique inédite. Ce procédé esthétique est réexploité avec succès par Ahmadou Kourouma dans *Allah n’est pas obligé* alors qu’auparavant son style consistait à écrire des histoires fictives dans un espace fictif². Et pour cause, ce roman est le plus primé³ de ses œuvres. C’est un récit historico-fictionnel qui se déroule dans trois pays ouest-africains. Ce référencement géographique du récit a l’avantage de plonger le lecteur dans la réalité des faits et de le mettre en contact avec les particularités des peuples auxquels il fait référence. Deux types de modalités énonciatives nous permettront de mettre en exergue la valeur touristique de ce roman : l’assertion et l’adjectif évaluatif. Leur point commun est qu’ils ont une valeur descriptive et informative avec en toile de fond une subjectivité implicite du locuteur.

Nous partons du postulat que Kourouma tente d’exploiter la valeur descriptive des modalités assertives et évaluatives à des fins touristiques. Celles-ci consistent à faire voyager mentalement les lecteurs vers les contrées de l’Afrique de l’ouest. À partir de ce postulat, la question centrale qui guidera notre analyse est la suivante : quels sont les espaces ouest-africains qui sont présentés au lecteur à travers ces modalités énonciatives ? En sus, quelles sont les valeurs descriptives, évaluatives et axiologiques qui découlent de leur utilisation au point de faire de ce roman un canal touristique ? Nous allons de l’hypothèse que le penchant d’Ahmadou Kourouma pour la description des lieux est fait à dessein pour imprimer un aspect réel à sa fiction. En outre, cela pourrait avoir pour objectif de plonger le lecteur dans la réalité des faits vécus. L’intérêt de cette étude réside dans la corrélation entre les modalités énonciatives et l’aspect touristique du roman. Cet aspect ressort des atouts descriptifs, informatifs et subjectifs de ces modalités. Notre travail consistera d’abord à expliquer les notions linguistiques utilisées et à circonscrire leur cadre d’étude. Ensuite, nous procéderons à l’analyse de leurs emplois dans le paradigme de l’énonciation. Enfin, on en déduira un enjeu pragmatique de leurs usages à savoir plonger le lecteur dans des envolées touristiques.

¹ <https://dicocitations.lemonde.fr/~cit>.

² Ses romans précédents, en l’occurrence *Les soleils des indépendances* (1968), *Monnè, outrages et défis* (1990), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998).

³ Prix Renaudot 2000 et Goncourt des Lycéens.

1. Élucidation conceptuelle

Allah n'est pas obligé (ALLAH) est un roman historico-fictionnel. En effet, Kourouma transpose un récit inventé, celui de Birahima, dans une histoire authentique, la première guerre civile au Libéria et en Sierra Léone entre 1989 et 1997. L'auteur narre les pérégrinations du personnage principal dans des espaces cartographiés. C'est cet aspect touristique du roman que nous voulons mettre en relief à travers des marqueurs linguistiques à la lumière de l'énonciation et de la pragmatique.

1.1 Les modalités énonciatives

La notion de modalité est définie par Nicole Le Querler comme « [...] l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé »⁴. C'est une expression linguistique qui est issue de la logique aristotélicienne. Cette notion a pour synonyme la notion de modalisation qui, pour Patrick Charaudeau, constitue le 'pivot' de l'énonciation. Les modalités qui permettent au locuteur d'imprimer ses émotions, ses sentiments, ses états d'âmes, ses impressions et ses perceptions à son énoncé sont appelées modalités énonciatives. On en distingue plusieurs types dont deux seront d'intérêt dans cet article : les modalités d'énonciation et les modalités évaluatives. Selon Martin Riegel et co-auteurs, « [...] les modalités d'énonciation renvoient au sujet de l'énonciation en marquant l'attitude énonciative de celui-ci dans sa relation à son allocutaire »⁵. En termes simplifiés, à travers ces modalités, le locuteur adresse à son allocutaire un message psychologique qui est inscrit dans le contenu propositionnel de l'énoncé. Quant aux modalités évaluatives, C. Kerbrat-Orecchioni trouve qu'elles concernent « [...] tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement affectif du locuteur impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent »⁶. Nous retenons de cette définition que l'évaluation consiste à émettre un jugement portant uniquement sur la qualité ou la quantité d'un objet dénoté par un substantif.

Pour les besoins de l'analyse axée sur la description touristique, nous avons retenu deux modalités énonciatives : une modalité d'énonciation, l'assertion et une modalité évaluative, l'adjectif évaluatif.

1.1.1 L'assertion

Les modalités d'énonciation permettent au locuteur d'adresser un message inscrit dans la « dimension argumentative »⁷ de l'énoncé et décelable grâce aux facultés épi linguistiques de son allocutaire. L'une de ces modalités, en l'occurrence l'assertion est « [...] une prise de position du locuteur qui requiert l'adhésion de

⁴ Le Querler, Nicole (1996), *Typologie des modalités*, Caen : PUC, 14.

⁵ Riegel, Martin/ Pellat, Jean Christophe/ Rioul, René (1994), *Grammaire méthodique du Français*, Paris : PUF, 580.

⁶ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op.cit., 84.

⁷ Amossy le démontre dans son ouvrage *L'argumentation dans le discours*, 2014, 3^{ème} version révisée, p.3 et p.44) et dans un article disponible sur le site <https://journals.openedition.org/aad/2560>.

l'allocutaire »⁸. On distingue deux types d'assertion : l'affirmation et la négation. Pour notre part, on se focalisera sur l'affirmation qui coïncide avec notre heuristique à savoir révéler les atouts touristiques de l'Afrique dans le roman. L'expression formelle de l'affirmation est la phrase déclarative qui met en relief la véracité de la proposition contenue dans l'énoncé. En effet, l'énonciateur de la phrase déclarative imprime à son énoncé son jugement, son sentiment, sa volonté, sa vérité, etc. Son objectif est de transmettre à son destinataire l'existence ou la présence d'une chose, d'une personne ou d'un fait. Par exemple, l'énonciateur Yacouba, s'adressant à son interlocuteur Birahima, asserte et affirme :

(1) Le Libéria était un pays fantastique. (ALLAH : 44)

Le lecteur, grâce à son contrôle épilinguistique, conclurait que l'énonciateur lui révèle une information qui lui était inconnue : d'une part que le Libéria est un pays et d'autre part, qu'il est fantastique. La transmission d'une information révèle les capacités cognitives du locuteur. En effet, celui qui transmet l'information, selon laquelle le Libéria est un pays, révèle sa culture géographique précisément sa connaissance des pays ouest-africains. En outre, l'adjectif axiologique « fantastique », mis dans le contexte que le Libéria est un pays en guerre dans le cotexte⁹ romanesque, révèle l'idéologie déshumanisante voire monstrueuse du narrateur. En clair, il est enivré par le malheur des autres parce qu'il y trouve ses avantages. Vu que l'énonciateur Yacouba est un ancien multiplicateur de billets de banque, un marabout-féticheur qui fabrique des anti-balles dans le roman, nos hypothèses découlant de son assertion sont donc vérifiées. Puisque Yacouba s'adresse à un enfant, on en déduit qu'il veut l'épater en exploitant sa naïveté enfantine afin de le faire adhérer à son projet de voyage vers le Libéria, un pays pourtant dangereux. On pourrait même conclure qu'il le trompe par des arguments fallacieux tout en suscitant en lui 'l'envie', un pathème que Patillon¹⁰ intègre dans la persuasion par l'émotion. Ce procédé pragmatique-argumentatif est opposé aux dispositions rationnelles. Cependant, il permettrait de convaincre un interlocuteur dubitatif. L'énonciateur communique à son énonciataire une information à vérifier et un enthousiasme évasif contenus dans sa propre pensée. Comme le dit Bally, « [...] la modalité est la forme linguistique d'un jugement intellectuel ou d'une volonté qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit »¹¹.

1.1.2 L'adjectif évaluatif

L'évaluation est une estimation perceptive du locuteur qui transparaît dans son discours sous forme de marqueurs grammaticaux. Elle apparaît le plus souvent

⁸ Tomassone, Roberte/Petiot, Gèneviève (2002), *Pour enseigner la grammaire II, Textes et Pratiques*, Paris : Delagrave, 115.

⁹ Contexte textuel.

¹⁰ Patillon, Michel (1990), *Eléments de rhétorique classique*, Paris : Nathan université, « fac », 69.

¹¹ Bally, Charles (1942), « Syntaxe de la modalité explicite », in *Cahiers Ferdinand de Saussure* 3, Genève : Droz : 3.

à travers certains adjectifs qualificatifs ayant trait à la quantité ou à la qualité des objets perçus par le sujet discoureur. Ces adjectifs permettent d'évaluer les personnes, les choses, les états et les phénomènes. On distingue deux types d'adjectifs évaluatifs : les axiologiques et les non-axiologiques. Selon Kerbrat-Orecchioni, « [...] les évaluatifs axiologiques portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur positif ou négatif »¹². Ainsi, ils sont doublement subjectifs car non seulement ils évaluent un objet mais en plus ils permettent d'émettre un jugement mélioratif ou péjoratif sur cet objet. Cette caractérisation transparait dans les exemples suivants :

- (2) Le Libéria était un pays **fantastique**. (ALLAH : 44)
- (3) La Sierra Leone est un petit Etat africain **foutu** et perdu... (ALLAH : 171)

Dans les exemples E1 et E2, les évaluatifs axiologiques 'fantastique' et 'foutu' évaluent respectivement les états du Libéria et de la Sierra Leone. Sur l'axe du bon et du mauvais, on peut déduire le jugement de valeur que les énonciateurs portent sur ces deux pays. Tandis que le premier avoue son attirance pour le Libéria par l'appréciation 'fantastique', le second exprime sa répulsion pour la Sierra Leone en la dépréciant (foutu). Comme le disent Roberte Tomassone et co-auteurs, « [...] les axiologiques constituent une classe sémantique de mots (noms, adjectifs, adverbes et quelques verbes) qui permettent de poser des appréciations »¹³. Ici, le terme 'appréciations' intègre également les dépréciations.

De ce qui précède, on déduit que les évaluatifs non-axiologiques sont dénués du caractère axiologique en raison du fait qu'ils n'apportent pas un jugement de valeur aux substantifs qu'ils déterminent dans le sens de bon ou mauvais. Ils se contentent de décrire le caractère physique ou superficiel, l'ancienneté, la nouveauté et la capacité de l'objet dénoté.

Les énoncés suivants sont probants :

- (4) Sanniquellie était une **grosse** agglomération... (ALLAH : 115)
- (5) La Sierra Leone est un **petit** Etat africain... (ALLAH : 171)

Les adjectifs épithètes « grosse » et « petite » permettent au locuteur d'évaluer quantitativement la superficie des régions auxquelles il fait référence selon sa propre perception visuelle. Cette évaluation est une estimation du locuteur. C. Kerbrat-Orecchioni est de cet avis : « L'emploi des évaluatifs peut au contraire toujours, dans une situation énonciative donnée, être contesté, car il dépend de la nature individuelle du sujet d'énonciation »¹⁴.

¹² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op.cit. 91.

¹³ Tomassone, Roberte/Petiot, Geneviève, *Pour enseigner la grammaire II, Textes et Pratiques*, op. cit., 164.

¹⁴ *Idem.*, 149.

En synthèse, le jugement qualitatif ou quantitatif imprimé par l'adjectif évaluatif axiologique ou non-axiologique au substantif qu'il qualifie consacre ce marqueur comme un indice modalisateur.

1.2 De l'énonciation à la pragmatique

La linguistique de l'énonciation en tant que méthode d'analyse prend sa source dans les structures syntaxiques de la grammaire distributionnelle. Toutefois, l'originalité de cette méthode d'analyse est la prise en compte des pensées, des états d'âme, des opinions et des sentiments de celui qui s'exprime. Elle tient également compte des facteurs extralinguistiques, des choix lexicaux, non-lexicaux, syntagmatiques et de la modalité subjective.

Par ailleurs, les liens inextinguibles entre la langue et l'action verbale fondent l'étroite relation entre l'énonciation et la pragmatique. En effet, la pragmatique de la langue est la résultante des études menées par les énonciativistes sur les aboutissements de l'implication du sujet parlant dans le langage. Dans un roman, cette action verbale du locuteur sur son lecteur obéit au principe dialogique du discours décrit par Kerbrat-Orecchioni ainsi : « *absent + non-loquant (dans la plupart des communications écrites)* »¹⁵. En clair, lorsque le sujet parlant Kourouma fait publier son roman dans lequel des locuteurs et des énonciateurs s'expriment, il s'établit une communication, par le canal du livre, entre ces sources du discours et les lecteurs. La teneur des propos des instances énonciatives détermine la réaction des destinataires du message véhiculé. L'énonciation et la pragmatique comme méthodes d'analyse sont liées par cette perspective communicationnelle et interactionnelle. L'absence et la latence de la voix de l'écrivain n'annihilent pas la réaction potentielle du lecteur selon la dimension argumentative du discours expliquée par Amossy Ruth :

« L'usage de la parole est nécessairement lié à la question de l'efficacité. Qu'il vise une multitude indistincte, un groupe défini ou un auditeur privilégié, le discours cherche toujours à avoir un impact sur un public. Il s'efforce souvent de le faire adhérer à une thèse : il a alors une visée argumentative. Mais il peut aussi, plus modestement, chercher à infléchir des façons de voir et de sentir : il possède dans ce cas une dimension argumentative. »¹⁶

Dans le cas de notre sujet, les atouts descriptifs de l'assertion et de l'adjectif évaluatif constituent le point focal des liens entre énonciation et pragmatique. En effet, ces modalités contiennent « [...] l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé »¹⁷. De l'analyse de cette expression, nous pourrions aboutir à l'acte de langage illocutoire généré tel que Kerbrat-Orecchioni postule « [...] que tout énoncé est illocutoirement marqué »¹⁸. En d'autres termes,

¹⁵ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., 24.

¹⁶ Amossy, Ruth (2012), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Armand Colin, 3^e vers, 3.

¹⁷ Le Querler, Nicole (1996), *Typologie des modalités*, Caen : PUC, 14.

¹⁸ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op.cit., 188.

l'analyse syntaxique et énonciative des marqueurs modaux et leurs effets de sens devraient mettre en relief les actes illocutoires potentiels. Ces influences ressortent des réactions naturelles des lecteurs face aux informations et aux pathèmes ou marqueurs émotifs tels que la crainte, la joie, l'humour, etc.

2. Pérégrination à travers des pays et des villes ouest-africains

Kourouma a créé le personnage Birahima qui pérégrine à travers des pays et des villes de l'Afrique de l'ouest. Il permet ainsi à ses allocutaires de voyager virtuellement et de connaître les superficies de ces régions, les distances qui les séparent et leurs particularités socio-culturelles.

2.1 Les pays de l'Afrique de l'ouest

Le voyage de Birahima débute dans un pays fictif qui n'est pas localisable. Il mentionne seulement, un village « Togobala » présent dans son premier roman¹⁹. A partir de là, il se rend au Libéria, le pays où débutent ses tribulations. L'occurrence suivante en est la preuve :

- (6) C'est par convoi qu'on va au Liberia et, pour ne pas se faire rançonner, nous avons une moto devant nous et c'est ainsi que nous sommes partis. (ALLAH : 55)

Le locuteur décrit les circonstances de son départ pour le Libéria. Les assertions à forme emphatique « c'est par convoi qu'on va au Libéria » et « [...] c'est ainsi que nous sommes partis » mettent en relief les conditions populaires d'un départ au Libéria. Cette image pittoresque de longs convois en partance pour un pays en guerre pourrait plonger le lecteur dans une atmosphère de crainte. Cela transparait à travers le groupe infinitif « se faire rançonner » qui exprime la dangerosité de cette odyssee. Le locuteur utilise, ici, le pathème de la crainte²⁰ pour subjuguier ses allocutaires en termes d'influences émotives. La preuve que ce voyage fut dangereux et périlleux ressort de cette occurrence :

- (7) Et puis, quand il y a guerre tribale dans un pays, on entre dans ce pays par convoi. (ALLAH : 55)

L'entrée au Libéria était donc un parcours du combattant. Après plusieurs tribulations au Libéria, le locuteur se retrouve en Sierra Léone, un pays dont la situation sécuritaire était pire:

- (8) La Sierra Leone c'est le bordel, oui, le bordel au carré. On dit qu'un pays est le bordel au simple quand des bandits de grand chemin se partagent le pays comme au Libéria. (ALLAH : 171)

¹⁹ *Les Soleils des indépendances* (1968)

²⁰ Patillon, Michel (1990), *Eléments de rhétorique classique*, Paris : Nathan Université « fac », 69.

Birahima se retrouve en Sierra Leone, un pays encore plus instable que le Libéria. Le syntagme nominal axiologique « bordel au carré » est le comparant du comparé, La Sierra Leone. Cette métaphore signifie que ce pays vit dans le désordre institutionnel. Il utilise le verbe locutoire « dit » précédé du pronom personnel indéfini « on » pour divulguer une vérité générale : le Libéria, en son état actuel, est de l'ordre du « bordel au simple » tandis que La Sierra Leone appartient au « bordel au carré ». Le substantif « bordel » est un axiologique négatif qui connote le désordre et la destruction. Le caractère péjoratif de ce mot est intensifié par l'expansion « au carré », le double de « au simple » qui se rapporte au Libéria, un pays en guerre civile, sans gouvernement, où pullulent les milices qui s'adonnent à des atrocités indicibles. De ce qui précède, on en déduit que la Sierra Leone est victime d'une crise institutionnelle aigue aggravée par une désagrégation sociale notoire. L'expression péjorative « bordel au carré » est utilisée par le locuteur pour annoncer les péripéties tragiques de la suite diégétique. À travers cette prolepse, le sujet parlant prépare psychologiquement ses lecteurs à vivre des événements monstrueux et déshumanisants.

Par ailleurs, il nous informe que :

- (9) La Sierra Leone est un **petit** État africain foutu et perdu entre la Guinée et le Liberia. (ALLAH : 171)

Ici, le narrateur s'intéresse aux caractéristiques géographiques de ce pays. L'adjectif de quantité « petit » est inscrit dans le syntagme nominal complément d'objet « un petit État africain » introduit par le verbe « est » dont le sujet est « La Sierra Leone ». Dans ce syntagme nominal, « petit » est un adjectif qualificatif épithète du substantif « État » mis pour « La Sierra Leone ». L'adjectif « petit » est un quantificateur qui donne l'opportunité au lecteur d'estimer la taille de ce pays à partir de la perception visuelle du locuteur. À ce propos, C. Kerbrat-Orecchioni précise que l'usage des évaluatifs « [...] est relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée »²¹. En outre, le narrateur nous informe que cet État fait frontière avec Le Libéria et La Guinée. Toutefois, sur le plan axiologique, cet évaluatif révèle une intention de l'auteur de minimiser ce pays par rapport aux autres pays de l'Afrique de l'Ouest vu que, sur le plan économique et militaire, la Sierra Leone ne possède pas une influence importante dans le concert des nations ouest-africaines. Cela pourrait être l'une des causes majeures de sa déliquescence aggravée symbolisée par le substantif péjoratif « bordel au carré ». L'objectif de cette odysée ponctuée d'aventures dramatiques et de fins tragiques est de maintenir l'haleine du lecteur dans le suspense théâtral. Ce n'est pas tout. Le locuteur fait référence à d'autres pays où certains énonciateurs ont séjourné tel qu'il apparaît dans ces occurrences :

- (10) Il connaît la sorcellerie et a trop voyagé comme chasseur en Côte-d'Ivoire, au Sénégal, même au Ghana... (ALLAH : 30)

²¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., 86.

Birahima parle anaphoriquement de Balla, son père adoptif qui est représenté par le pronom personnel « il » et qui se trouve dans le cotexte gauche de cet énoncé. Il mentionne d'autres pays de l'Afrique de l'ouest notamment la côte d'Ivoire, le Sénégal et le Ghana parcourus par cet énonciateur. Cette stratégie argumentative vise à faire évader l'esprit des lecteurs vers des contrées éloignées.

2.2 Les villes de l'Afrique de l'ouest

Ahmadou Kourouma cite plusieurs villes de l'Afrique de l'ouest visitées soit par le locuteur soit par les énonciateurs. Pour le constater, nous analyserons l'adjectif évaluatif non-axiologique dans ces occurrences :

- (11) Sa mère se promenait comme ça de bar en bar dans la **grande** ville de **Monrovia** lorsqu'elle accoucha comme ça d'un enfant qu'elle appela Robert's. (ALLAH : 72)
- (12) Son père était gardien d'une des villas cossues du côté des Deux Plateaux dans ce **grand Abidjan**-là. (ALLAH : 121)
- (13) Sanniquellie était une **grosse** agglomération. (ALLAH : 115)

Dans ces exemples, Monrovia et Sanniquellie sont réellement des villes du Libéria tandis qu'Abidjan est la capitale économique de la Côte d'Ivoire. Dans sa fiction, Kourouma mentionne ces villes et donne des informations véridiques sur elles à travers l'utilisation des adjectifs évaluatifs non-axiologiques. L'adjectif « grand » est inscrit dans les deux premières occurrences en qualité d'épithètes respectifs du syntagme nominal « ville de Monrovia » et du nom propre « Abidjan ». L'auteur qualifie ces villes de grande selon sa perception et sa connaissance des grandes villes conformément aux *évidences partagées*²² avec la communauté des hommes. Cette connivence géographique lui permet d'estimer ainsi ces villes africaines. Par ailleurs, cette affirmation fournit au lecteur des données touristiques importantes vu que des estimations géographiques de contrées qui lui sont parfois inaccessibles lui sont fournies à travers les pérégrinations d'un personnage fictif.

Dans (13), l'adjectif-épithète de quantité « grosse » est inscrit dans le syntagme nominal complément d'objet « une grosse agglomération » et est introduit par le verbe « était » dont le sujet est « Sanniquellie », une ville du Libéria. Cela induit que cet adjectif est utilisé pour décrire les caractéristiques géographiques de cette ville. La grosseur de cette ville est estimée par le narrateur à partir de sa connaissance des grosses et des petites villes et de sa perception visuelle. Il montre ainsi qu'il est impressionné par la taille de la ville de Sanniquellie et tente de communiquer cette impression à ses allocutaires. Il fait ainsi visiter cette ville à travers la lecture.

Par ailleurs, d'autres villes ouest-africaines sont visitées par certains énonciateurs. Par exemple, les parcours des enfants soldats Siponni et Jean Bazon sont résumés dans les occurrences suivantes :

²² Amossy, Ruth (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Nathan/HER, 8.

- (14) Le lendemain, Siponni quitta **Toulepleu** avec son nouveau patron pour la ville de **Man**. (ALLAH : 214)
- (15) Dans la nuit, Jean a quitté la ville de **Man** pour se réfugier dans un village voisin sur la route de la Guinée. Là, il a pu prendre incognito un camion pour rejoindre un oncle en Guinée à **N'Zérékoré**. (ALLAH : 193)

Dans l'oraison funèbre des enfants soldats Siponni et Jean, Kourouma évoque plusieurs villes. L'énonciateur Siponni part de Toulepleu pour Man, deux villes situées à l'extrême ouest de la côte d'Ivoire. Aussi, elles sont à la périphérie de la frontière ivoiro-libérienne. De même, dans E15, Jean quitte la ville de Man, en Côte d'Ivoire, pour se retrouver à N'Zérékoré, en Guinée. Ces déplacements laconiquement mentionnés n'en demeurent pas moins des informations sur la proximité de ces villes et leur connexion routière. Ces références spatiales ont l'avantage de transporter mentalement le lecteur dans des villes proches de l'espace ouest africain.

Parfois, les aventures de l'énonciateur permettent au locuteur d'entraîner ses allocutaires dans des longs voyages entre des villes éloignées. C'est le cas de Foday Sankoh, originaire des forêts denses de la Sierra Leone, qui est accompagné par le ministre Amara Essy dans E18. Il se retrouve à Yamoussoukro, la capitale de la Côte d'Ivoire.

- (16) Amara amène intact Foday Sankoh en chair et en os au vieux dictateur de **Yamoussoukro**. (ALLAH : 180)

Dans le fil de l'intrigue, Sankoh part pour une autre ville de la Côte d'Ivoire, Abidjan, identifiables par des édifices tels que l'hôtel Ivoire ou des quartiers comme Treichville :

- (17) Il se pointe à **l'hôtel Ivoire**, ...Pas de Foday ! On cherche un peu partout ; dans les lieux les plus mal famés, les plus pourris de **Treichville**. (Treichville, quartier chaud d'Abidjan, capitale de Côte-d'Ivoire.) Pas de Foday...Trois semaines après, alors que les recherches se poursuivent, on apprend que Foday Sankoh est arrêté à **Lagos**, au Nigeria, pour trafic d'armes. (ALLAH : 182)

L'énonciateur quitte Abidjan pour se retrouver à des milliers de kilomètres, à Lagos, au Nigéria. Il se retrouvera bientôt à Lomé, au Togo :

- (18) Le nouveau sage de l'Afrique, le dictateur Eyadema, fera venir Foday Sankoh à **Lomé**, capitale du Togo. (ALLAH : 184)

Ce long voyage constitue une véritable évasion touristique pour le lecteur qui vogue au gré des pérégrinations filmographiques de l'énonciateur Foday Sankoh.

L'assertion est aussi utilisée à des fins descriptives avec en toile de fond l'intention du narrateur de transmettre des informations. L'analyse de l'énoncé suivant pourra nous édifier à ce sujet :

- (19) Le village des natives, des indigènes, de Zorzor s'étendait à un kilomètre du camp retranché. Il comprenait des maisons et des cases en torchis. Les habitants étaient des Yacous et des Gyos. Les Yacous et les Gyos, c'étaient les noms des nègres noirs africains indigènes de la région du pays. (ALLAH : 76)

Cette succession de phrases affirmatives est destinée à faire la description d'un village appartenant à la ville de Zorzor situé au Libéria. La périphrase nominale « le village des natives, des indigènes » indique que ce village est habité par les autochtones. L'indice spatial « un kilomètre » permet à l'allocutaire de percevoir la position géographique de ce village à partir de la position spatiale du locuteur, en l'occurrence « du camp retranché ». Le COD « [...] des maisons et des cases en torchis » introduit par le verbe « comprenait » est une peinture de la composition bigarrée des demeures (maisons et cases). Cela augure de l'inégale condition sociale des habitants. Le complément du nom « en torchis » accentue cette inégalité car il indique la précarité manifeste des « cases » habitées par les familles les plus défavorisées. Le locuteur y révèle également l'identité des habitants de ce village du Libéria en les citant : les Yacous et les Gyos. Pour dire vrai, le locuteur fait, laconiquement, une description de ce village afin d'informer ses lecteurs à propos de la géographie et des conditions sociales des habitants. Les attentes touristiques de l'allocutaire peuvent donc être plus ou moins étanchées d'où la pragmatique de l'assertion.

3. Valeurs socio-culturelles des pérégrinations du narrateur

3.1 Les structures ethniques

Le roman *Allah n'est pas obligé* donne des informations sur les ethnies qui composent les pays traversés par le locuteur ainsi que leurs acquis socio-culturels. Par exemple, l'assertion permet de transférer des connaissances emmagasinées dans le subconscient de l'émetteur du message vers son récepteur d'où la cognition.

Analysons la parole introductive du texte de Kourouma :

- (20) Dans le pays, au point de vue administratif, il y avait deux catégories d'individus : d'abord les sujets britanniques qui comprenaient les toubabs colons colonialistes anglais et les créoles ou créos ; et ensuite les sujets protégés constitués par les noirs nègres indigènes sauvages de la brousse. (ALLAH : 172)

Cette succession d'assertions permet au sujet parlant de nous transmettre ses connaissances sur 'le pays'. Ce syntagme nominal a une valeur anaphorique car il renvoie à un référent présent dans le cotexte gauche de l'énoncé, en l'occurrence 'La Sierra Leone'. En outre, la fonction complément circonstanciel de lieu possédée par le groupe nominal prépositionnel (GNP) « dans le pays » indique que les connaissances qui seront émises par le locuteur dans le cotexte droit de ce GNP seront relatives à La Sierra Leone. Le COD « deux catégories d'individus » introduit par le verbe « avoir » employé à l'imparfait indique que ce pays avait originellement deux ethnies. Cette explication à venir est symbolisée par les deux points, une

ponctuation, au sujet de laquelle Varloot²³ reconnaît qu'elle n'est ni l'effet du hasard, ni des règles à priori, ni de la fantaisie car elle relève d'une volonté délibérée du locuteur. Cette transmission cognitive est planifiée par l'emploi des mots de liaison « d'abord » et « ensuite » qui permettent au locuteur d'informer ses lecteurs des nuances entre les sujets anglais, créoles et les noirs nègres autochtones.

De plus, le narrateur véhicule des informations détaillées sur les populations autochtones :

- (21) Les habitants étaient des Yacous et des Gyos. Les Yacous et les Gyos, c'étaient les noms des nègres noirs africains indigènes de la région du pays. Les Yacous et les Gyos étaient les ennemis héréditaires des Guérés et des Krahns. Guéré et Krahn sont les noms d'autres nègres noirs africains indigènes d'une autre région du foutu Liberia. Quand un Krahn ou un Guéré arrivait à Zorzor, on le torturait avant de le tuer parce que c'est la loi des guerres tribales qui veut ça. (ALLAH : 64)

Les assertions présentes dans ces occurrences fournissent de précieuses informations sur un pan de la composition ethnique du Libéria. On y apprend à travers ces affirmations ponctuées par le verbe copule « étaient » que les Yacous, les Gyos, les Guérés et les Krahns sont les ethnies autochtones du Libéria. De plus, les deux premiers sont les ennemis des deux derniers en temps de guerre. Le narrateur nous informe sur la fracture sociale qui mine le Libéria et qui est à la base de cette affreuse guerre tribale.

En Sierra Leone, les ethnies sont tout autres comme le révèlent ces occurrences :

- (22) Les **Mendés**, les ressortissants de l'ethnie du Premier ministre, étaient favorisés. (ALLAH : 173)
- (23) Le 26 avril 1968, c'est l'avènement de Siaka Stevens, de l'ethnie **Timba**. (ALLAH : 173)
- (24) « Non et non. T'es pas un **Mendé**, tu comprends pas Mendé, t'es un **Malinké**. » (ALLAH : 188)

Ces affirmations du narrateur permettent de révéler que les Mendé, les Timba et les Malinké sont des ethnies majeures en Sierra Leone. À première vue, ces occurrences montrent que les Mendé et les Timba s'échangent le pouvoir politique tandis que les Malinké sont minoritaires. L'évaluatif axiologique péjoratif « favorisés » met en exergue la gestion népotique du pouvoir. Cela pourrait être l'une des causes de la guerre tribale et de la déliquescence des structures politiques.

3.2 Le mysticisme africain

Le mysticisme désigne les croyances et les pratiques afférentes qui ont pour objectif d'unir l'être humain aux puissances cosmiques. Aux antipodes du rationalisme, le mysticisme joue un rôle de catalyseur psychologique. En effet, son

²³ Varloot, Jean (1980), « Diderot, du dialogue à la dramaturgie: l'invention de la ponctuation au XVIIIe siècle », in *Langue française* n° 45, Paris : 42.

évocation suscite chez le lecteur la crainte, voire la terreur. Cela participe de la communication dialogique du roman régie par « [...] un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »²⁴. En d'autres termes, le narrateur tentera d'enseigner des réalités du mysticisme à ses allocutaires par la description des faits invraisemblables et par des mots émotifs afin qu'ils puissent accepter des phénomènes qui échappent à la rationalité humaine.

Pour cela, le narrateur utilise les modalités assertives dans cet énoncé :

- (25) Et tous ces devins et voyants ont **dit** que le méchant buffle n'était pas autre chose qu'un avatar...de ma maman Bafitini. **C'est-à-dire** que **c'était** ma maman qui s'était transformée en buffle méchant. **C'était** ma maman qui avait tué et mangé les âmes de l'exciseuse et de son fils. (ALLAH : 27)

Dans ces phrases assertives, le narrateur affirme l'existence des phénomènes mystiques à travers l'adjectif indéfini « tous » et le verbe locutoire « dit » exprimant la certitude. Cela signifie qu'un grand nombre de personnes de référence dans le domaine, en l'occurrence les devins et les voyants, ont confirmé ce phénomène. Ensuite, il utilise la locution conjonctive ayant une valeur d'explication subjective « c'est-à-dire » pour donner les preuves de son affirmation. Enfin, une modalité énonciative d'insistance, l'emphase, est employée à deux reprises pour certifier ses dires et convaincre d'éventuels sceptiques : « [...] c'était ma maman qui s'était... C'était ma maman qui... avait tué et mangé... ». On en déduit que le narrateur croit à ce mysticisme et tente de convaincre ses allocutaires. Cette stratégie argumentative réapparaît dans cet autre énoncé :

- (26) Les **dagas conons**, **ce sont les canaris** contenant les cœurs frits des braves chasseurs. Ces cœurs sont consommés par l'ensemble des chasseurs en secret. Cela donne de l'ardeur et du courage. (ALLAH : 201)

Cette assertion contient une interférence orale africaine « dagas conon » signifiant le fond des marmites en langue malinké et exprimant ainsi l'africanité intrinsèque des phénomènes mystiques décrits ici. Cette alternance codique est destinée à donner une authenticité relative à l'affirmation du narrateur. Cela est accentué par l'emphase à valeur explicative « [...] ce sont les canaris... ». Tous ces indices permettent de susciter la curiosité de l'allocutaire qui se retrouvera potentiellement désireux d'en savoir plus sur ces révélations invraisemblables.

Conclusion

Nous retenons que les modalités assertives et évaluatives sont régulièrement utilisées dans *Allah n'est pas obligé* sous forme de phrases affirmatives, emphatiques et d'adjectifs évaluatifs axiologiques, non-axiologiques. Ces marqueurs modaux permettent à Ahmadou Kourouma de décrire les espaces pérégrinés par le locuteur et les énonciateurs de son roman. On voit que ce roman

²⁴ Benveniste, Emile (1966), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris: Gallimard, 241.

relate une véritable odyssée du narrateur à travers plusieurs pays et villes ouest-africains. Le locuteur associe ses allocutaires à sa pérégrination grâce à la fonction dialogique du langage romanesque. Cette influence interlocutive révélée par la linguistique de l'énonciation annonce une influence potentielle illocutoire du langage qui est mise en exergue par la pragmatique. En clair, le narrateur tente d'entraîner ses allocutaires dans un voyage virtuel de pays en pays et de ville en ville. Subséquemment, il les informe de l'identité des ethnies qui peuplent les régions traversées ainsi que les croyances dominantes. Nos hypothèses sont vérifiées puisque ces descriptions détaillées impriment un aspect réel à la fiction. Cela pourrait plonger le lecteur dans la réalité des faits vécus et lui permettre de réaliser la fonction évasive ou touristique du roman. *In extenso*, il ressort de ces descriptions que les causes lointaines de la guerre sont le népotisme, la mauvaise gestion politique et la faiblesse des structures démocratiques auxquelles s'ajoute la fracture de la cohésion sociale entre les ethnies. Par ailleurs, le mysticisme, une des valeurs de l'Afrique constitue un pouvoir spirituel exploité à des fins de domination. L'un des enjeux de cette écriture reste l'aspect touristique dont bénéficie le lecteur. En clair, sans se déplacer, ce dernier voyage mentalement et s'instruit. Les assertions et les évaluatifs du texte romanesque pourraient l'influencer à travers les marqueurs axiologiques, quantitatifs, qualitatifs et émotifs qui jalonnent le récit. Le roman acquiert alors une dimension théâtrale ou filmographique d'autant plus que ce récit, quoiqu'il soit une fiction, se déroule dans un espace réel. Dès lors, Ahmadou Kourouma préserve son statut d'écrivain iconoclaste, novateur et subversif porté sur la persuasion émotive du lecteur.

Corpus

Kourouma, Ahmadou (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris : Edition du Seuil.

Bibliographie

Amossy, Ruth (2014), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Armand Colin.

Amossy, Ruth, (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Nathan/HER.

Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Gallimard.

Bally, Charles, (1942), « Syntaxe de la modalité explicite », in *Cahiers Ferdinand de Saussure* 3, Genève, Droz : 3-13.

Le Querler, Nicole (1996), *Typologie des modalités*, Caen : PUC.

Riegel, Martin et Al. (1994), *Grammaire méthodique du Français*, Paris : PUF.

Patillon, Michel (1990), *Éléments de rhétorique classique*, Paris : Nathan.

Tomassone, Roberte/Petiot, Gèneviève (2002), *Pour enseigner la grammaire II, Textes et Pratiques*, Delagrave.

Varloot, Jean (1980), « Diderot, du dialogue à la dramaturgie : l'invention de la ponctuation au XVIII^e siècle », in *Langue française n°45*, Paris : Catach : 41-49.

COURT VOYAGE DANS LE MONDE DES NANOSCIENCES ET NANOTECHNOLOGIES : UN PROJET MULTILINGUE POUR LA TRADUCTION DE LA TERMINOLOGIE SCIENTIFIQUE

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

Résumé

Partant de la réalisation d'un projet multilingue visant la publication de l'ouvrage de vulgarisation scientifique *Breve viaggio multilingue nel nanomondo. Con un glossario di nanoscienze e nanotecnologie* en six langues (l'anglais, le français, l'italien, l'allemand, le russe et le roumain), cet article se propose de mettre en exergue la démarche traductive engagée par le traducteur et, en même temps, de remettre en question le classique débat entre les deux types d'approches de la traduction : sémasiologique et/ou onomasiologique. La conclusion qui s'en dégage est que ces deux démarches sont complémentaires, assurant une lecture plurielle inter et intra-linguale, car le traducteur dispose de plusieurs voies d'accès au monde des nanosciences et nanotechnologies par des parcours garantissant un voyage lui facilitant une bonne appropriation de cette nouvelle terminologie.

Abstract

A SHORT MULTILINGUAL JOURNEY INTO THE NANOWORLD: A MULTILINGUAL PROJECT FOR THE TRANSLATION OF SCIENTIFIC TERMINOLOGY

Starting from the development of a multilingual project aiming at the publication of the popular science book *Breve viaggio multilingue nel nanomondo. Con un glossario di nanoscienze e nanotecnologie* in six languages (English, French, Italian, German, Russian and Romanian), this paper sets out to highlight the translator's approach and, at the same time, to question the classic debate between the two main types of translation approaches: semasiological and/or onomasiological. The conclusion that emerges is that these two approaches are complementary, ensuring a plural inter- and intra-lingual reading, as the translator has several paths of access to the world of nanosciences and nanotechnologies through routes that guarantee a journey that facilitates a good appropriation of this new terminology.

Mots-clés : *terminologie, traduction, onomasiologique, sémasiologique, nanomonde*
Keywords: *terminology, translation, semasiological, onomasiological, nanoworld*

10.52846/AUCLLR.2021.01.03

Introduction

Partant de l'affirmation de Wüster (1981) que la terminologie constitue une « [...] zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la science des choses », il est évident que sa dimension interdisciplinaire la situe au carrefour de plusieurs disciplines qui alourdissent le travail du terminologue, mais surtout celui du traducteur qui, au-delà de la barrière entre les deux langues, doit trouver les équivalents des termes chargés de toute leur valeur conceptuelle. Pour étayer cette affirmation, on pourrait citer les arguments de Froeliger : « Pour reprendre l'opposition saussurienne canonique, la terminologie est une activité qui opère sur la langue, alors que la traduction s'effectue au niveau du discours » (Froeliger 2021 : 86) ou ceux de Medhat Lecocq : « Les termes sont un moyen, mais pas le seul, pour nous guider vers ces concepts » (Medhat Lecocq 2021 : 192).

Dans cet article, nous nous proposons d'illustrer l'importance de l'analyse contextuelle des termes techniques en vue de la réalisation d'un glossaire terminologique des nanosciences et des nanotechnologies dans le cadre d'un projet multilingue ayant comme finalité la publication de l'ouvrage *Breve viaggio multilingue nel nanomondo. Con un glossario di nanoscienze e nanotecnologie*, paru en 2020 en six langues (l'anglais, le français, l'italien, l'allemand, le russe et le roumain), à Ferrara (Italie), chez la Maison d'Édition *Scienza Express*. L'architecture de l'ouvrage est formée d'une *Introduction*, suivie de huit brèves histoires présentant les aspects les plus importants du monde des nanosciences et des nanotechnologies sous forme de micro-récits et, finalement, d'un *Glossaire terminologique*.

La présentation de ce projet multilingue nous donnera ainsi la possibilité de mettre en exergue la démarche traductive engagée par le traducteur, vu sa spécificité (micro-récits thématiques et glossaire terminologique) et, en même temps, de remettre en question le classique débat entre les deux types d'approches de la traduction : sémasiologique et/ou onomasiologique. Conçu de cette manière, cet ouvrage de vulgarisation scientifique invite le lecteur, comme son titre l'annonce - *Bref voyage multilingue dans le nanomonde*, à faire un voyage dans un domaine moins familier, mais qui lui assurera l'initiation et l'enrichissement terminologique et conceptuel.

1. Contexte de la recherche

Comme son titre l'indique, l'ouvrage *Court voyage multilingue dans le nanomonde. Avec un glossaire de nanosciences et nanotechnologies* a deux volets complémentaires, invitant le lecteur à explorer le nanomonde par une présentation, dans la première partie, de huit brèves histoires sur les aspects les plus significatifs du domaine et, dans la deuxième partie, par un glossaire terminologique réunissant tous les termes techniques qui lui fourniront les outils nécessaires pour un voyage à la fois agréable et enrichissant. Le choix du titre n'est pas aléatoire, car ce voyage est conçu en trois étapes : *Histoire*, *Glossaire alphabétique des définitions* et une sélection de cinq textes pour chaque langue au cas où « [...] les lecteurs souhaitent continuer ce voyage tout seuls » (p. 95). En effet, l'ouvrage représente une première tentative de vulgarisation de la

terminologie des nanosciences et des nanotechnologies dans plusieurs langues, parmi lesquelles on peut compter la langue roumaine qui ne dispose pas de beaucoup de ressources terminologiques pour ce domaine¹.

Les histoires qui se trouvent au début de l'ouvrage peuvent être considérées comme des micro-récits thématiques dédiés aux principaux domaines de manifestation des nanosciences ou des nanotechnologies, permettant la réalisation des connexions entre la terminologie du nanomonde et les huit domaines concernés : *Nano et Nature* ; *Nano et les formes étranges du carbone* ; *Nano et Internet* ; *Voir l'invisible* ; *Construire des nanostructures* ; *Nano, lumière, énergie, environnement, électronique* ; *Nano, nourriture, crèmes et médicaments* ; *Nanorisques*.

Le *Glossaire terminologique* inclut la définition conceptuelle des principaux termes et représente un nouveau défi pour le traducteur car, cette fois-ci, la rédaction en langue cible soulève de nouvelles contraintes relevant du niveau sémantico-pragmatique et stylistique de la rédaction technique. Par exemple, nous avons identifié une tendance de la langue roumaine à favoriser une relation hyperonymique dans la définition des concepts de *biophysique* et *photochimie* par rapport à la langue source (le français) qui privilégie les relations hyponymiques :

Français	Roumain
<i>Biophysique</i> = la <i>physique</i> des organismes vivants et des processus vitaux. Elle étudie les phénomènes biologiques en termes de principes physiques.	<i>Biofizică</i> = <i>știința</i> care se ocupă cu aplicarea diferitelor principii și metode ale fizicii la fenomenele și procesele biologice și la organismele vii. (trad. litt. « <i>la science</i> qui s'occupe avec l'application de différents principes et méthodes de la physique aux phénomènes et processus biologiques et aux organismes vivants »)
<i>Photochimie</i> = <i>étude</i> des réactions chimiques provoquées par la lumière.	<i>Fotochimia</i> = <i>știința</i> care studiază transformările chimice generate de fascicule luminoase. (trad. litt. « <i>la science</i> qui étudie les transformations chimiques générées par les faisceaux lumineux »)

En fait, ce voyage dans le monde des nanotechnologies et des nanosciences possède sa propre feuille de route indiquant avec précision les étapes à parcourir par le lecteur qui est invité, dans la première partie, à se familiariser avec ce domaine et, dans la deuxième partie, à s'approprier la terminologie avec la définition conceptuelle en langue cible.

¹ La Bibliographie générale du domaine inclut les titres suivants: *Nanotehnologia în România: studiu prospectiv*, https://www.imt.ro/NANOPROSPECT/raport_mai_201-1/Raport_NANOPROSPECT_fazaII.pdf; Mircea BEJAN, *Nanotehnologia - tehnologia viitorului apropiat*, <http://stiintasiinginerie.ro/wp-content/uploads/2013/12/23-22-NANOTEHNOLOGIA-TEHNOLOGIA.pdf> ; Pavel, A., *Tendențe moderne în știința și tehnologia noilor materiale. Nanotehnologiile, miracolul mileniului*. Știință și Inginerie, vol. 18, Editura AGIR, București 2010, ISSN 2067-7138, pag. 411-418.

2. Traduire la terminologie : approche sémasiologique et/ou onomasiologique

Le débat des traductologues sur les deux démarches complémentaires ou antagonistes (onomasiologique et/ou sémasiologique) utilisées dans la traduction de la terminologie a fait couler beaucoup d'encre. À ce sujet, Froeliger fait un plaidoyer pour leur mise en place complémentaire, surtout dans le cas de la traduction technique, et cite l'importance des relations par rapport aux dénominations ou de la compréhension avant la rédaction :

« La traduction technique a donc tout à gagner à s'appuyer sur une terminologie bien comprise, qui allie sémasiologie et onomasiologie et qui mette l'accent sur les relations plutôt que sur les dénominations. C'est d'autant plus tentant que ces deux opérations, même si elles se situent sur des plans différents (la langue et le discours, respectivement) sont le miroir l'une de l'autre, car elles procèdent d'un même besoin existentiel, qui est celui d'ordonner le réel. C'est ce besoin qui nous pousse à raisonner par catégories, pour tenter de mettre un semblant de rationalité dans nos perceptions, avec pour premier effet de nous rassurer : comprendre rend heureux ; réexprimer aussi. » (Froeliger 2021 : 87)

En d'autres mots, dans toute démarche traductive, le voyage commence par la compréhension du sens des mots et des notions de la langue source que le traducteur doit ensuite transposer dans la langue cible. Dans ce sens, Froeliger souligne l'importance de la compréhension des termes en discours qui correspond au principe de vulgarisation de la terminologie :

« Parce que la terminologie pour la traduction pragmatique repose sur des relations logiques fondamentalement simples, elle répond à son tour à ce même principe, qui est aussi un principe de vulgarisation, et que l'on retrouve également dans une maxime chère aux adeptes de la théorie interprétative : « comprendre pour faire comprendre. » (Froeliger 2021 : 87)

Les deux démarches complémentaires se manifestent pleinement dans ce que Medhat-Lecocq appelle « approche conceptuelle de la terminologie », un parcours allant de la compréhension contextuelle (démarche sémasiologique) vers une dénomination conceptuelle (démarche onomasiologique) :

« [...] une idée générale concernant l'approche conceptuelle a pu se répandre : le terminologue/linguiste/non spécialiste ne peut que partir du texte pour repérer les termes et leurs concepts à travers une démarche sémasiologique, alors que le spécialiste, lui, part des concepts vers les termes puisqu'il a déjà intégré dans son cerveau le système conceptuel du domaine, ou plutôt une bonne partie de celui-ci. » (Medhat-Lecocq 2021 : 191)

En effet, la présence des micro-récits dans ce *Court voyage dans le monde des nanosciences et nanotechnologies* ne manque pas d'importance pour le traducteur, car ils contribuent pleinement à la compréhension des principaux termes qui sont,

ultérieurement, recensés dans le glossaire. C'est une illustration du rôle qu'un ouvrage de vulgarisation peut jouer dans la représentation de la terminologie :

« Une terminologie suppose donc un ensemble hiérarchisé, avec une remontée des caractéristiques, de façon à affecter à chaque élément une place et une seule. Ce qui compte, c'est de réticuler ses connaissances en raisonnant par catégories : relation hyperonymes-hyponymes, tout-parties, cause-effet, temporelle... et qui reviennent in fine à se donner les moyens de représenter un domaine de manière objectivée : vulgarisation ! » (Froeliger 2021 : 76)

En effet, l'appréhension contextuelle de la terminologie permet au traducteur une approche sémasiologique (à partir du terme/signe vers le concept) dans le but de fixer l'environnement du terme, l'accent étant donc mis sur la compréhension de ses conditions d'emploi. La présence des micro-récits ou des histoires joue un rôle important dans ce voyage par l'éveil de l'intérêt du lecteur et surtout par le tissage des relations entre les éléments qui jettent les prémisses pour une bonne réception des concepts structurés logiquement et contextuellement. La spécificité de ce voyage terminologique relève du fait que, par l'approche sémasiologique, le traducteur passe du terme au concept (*voyage ascendant*) tandis que, dans l'approche onomasiologique, le chemin a le sens inverse (*voyage descendant*).

Mais la démarche sémasiologique est accompagnée, même en terminologie monolingue, d'une démarche onomasiologique qui permet au traducteur de résoudre les problèmes de synonymie et de polysémie ou, selon Medhat Lecocq, d'identifier *les représentants discursifs* (RD) autour du même concept :

« En effet, dans la réalité, cette démarche d'ordre cognitif est plus complexe. Une fois le concept délimité, le terminologue finit par renverser le processus d'appréhension en repartant du concept vers le terme, adoptant ainsi une démarche onomasiologique, seul moyen de gérer l'instabilité du discours qui, souvent, ne se prête pas à la bi-univocité. » (Medhat Lecocq 2021 : 192)

C'est toujours Medhat Lecocq (2021 : 197) qui établit la distinction entre deux types de démarches onomasiologiques :

(1) « démarche onomasiologique par raisonnement » qui permet au traducteur de revenir au texte source et, par la suite, de s'approprier le style dans lequel ce texte est construit. (...);

(2) « démarche onomasiologique réfléchie », qui permet au traducteur de transmettre dans la langue cible le sens et le vouloir-dire de l'auteur d'une langue source, ce qui suppose « [...] un aller-retour entre démarche sémasiologique et démarche onomasiologique par raisonnement ».

Par rapport au premier type qui se propose de réunir les termes autour du même concept au niveau de la même langue (*voyage centripète*), le deuxième type se fixe comme objectif le fait de trouver l'équivalent du terme de la langue source

dans la langue cible² (*voyage centrifuge*), car le concept peut être rendu par plusieurs termes dans la langue cible. Par exemple, le terme français *dopage* a deux équivalents en roumain, en fonction de son domaine d'application : *dopare* (le domaine électronique) et *dopage* (pour les narcotiques).

En plus, dans ce voyage, la première démarche, la « démarche onomasiologique par raisonnement », a un sens unique, tandis que la deuxième, la « démarche onomasiologique réfléchie », engage le traducteur dans une voie / un voyage à double sens, entre sémasiologique et onomasiologique.

3. Étude de cas

Dans le cas de la terminologie bilingue, le « voyage » linguistique du traducteur est en fait un travail en deux étapes : dans une première étape, il fait le dépouillement ou l'extraction terminologique par la mise en parallèle des deux textes dans une approche sémasiologique et onomasiologique pour les deux langues ; dans une deuxième étape, il arrive au terme de son voyage en passant à la fusion terminologique, dans une approche onomasiologique qui lui permet de s'assurer que les termes de la langue source trouvent leurs correspondants dans la langue cible.

Étant donné la structure de cet ouvrage de vulgarisation conçu en deux étapes, présentation contextuelle des concepts clés dans les huit micro-récits et réalisation du glossaire terminologique, nous avons pu parcourir les deux étapes complémentaires du périple traductologique, que nous détaillerons dans les lignes qui suivent.

3.1 Approche sémasiologique : Terme > Concept (Langue source)

Dans la réalisation de ce projet multilingue visant la traduction en cinq langues de la version anglaise, il est à préciser que notre point de départ a été un corpus monolingue à visée informative et que notre première tâche a été la compréhension des termes en contexte et l'établissement de la relation Terme-Concept. En d'autres mots, cette première étape nous a facilité la compréhension contextuelle des concepts véhiculés par les huit micro-récits qui ont tissé une relation Terme-Concept.

Dans le cas du micro-récit choisi pour notre analyse *Nano et nature*, les termes clés, isolés en italique dans le texte, sont assez nombreux³: *acides aminés, ARN, auto-assemblage, bactéries magnétotactiques, biomimétique, biophysique, cristaux photoniques, hydrophobique, forces de Van der Waals, liposomes, macromoléculaires, magnétotactiques, matériaux biomanufacturés, micelles, microscope, protéines, nanomachines, nanomatériaux, nanomagnétisme, nanomètres, nanométrie, nanosciences, nanostructures, nanotechnologies, ribosomes, virus.*

Les histoires qui servent de support pour la réalisation des connexions Terme-Concept font partie de notre vie quotidienne et représentent des phénomènes intéressants pour la vulgarisation scientifique. Par exemple, pour illustrer les *forces de*

² Une autre idée novatrice est la relation établie entre la démarche onomasiologique réfléchie et la déverbalisation : « Elle en est même la raison d'être. » (Medhat Lecocq 2021 : 197).

³ Voir Annexe 1 (version française) et Annexe 2 (version roumaine).

Van der Waals, l'auteur raconte l'histoire d'un gecko qui peut rôder sur les murs et les plafonds des maisons grâce à cette force attractive de surface :

- (1) « Quiconque voit se déplacer un gecko, un petit reptile apparenté au lézard, reste impressionné par sa capacité de rôder sur les murs et même sur les plafonds des maisons, en y adhérant sans difficultés. Aujourd'hui nous savons que cette surprenante habilité est due aux poils situés dans la partie inférieure de ses pattes. Sur les pattes des geckos il y a, en effet, des milliers de poils par millimètre carré, qui se subdivisent en des ramifications très nombreuses, dont les extrémités ont une taille de 200 *nanomètres*. Celles-ci garantissent une multitude de points d'appui où des forces attractives de surface se développent (*forces de Van der Waals*) et engendrent une forte adhésion. Il ne faut qu'une petite pression pour que le gecko fasse adhérer ses pattes à une surface de laquelle il peut se détacher tout simplement en changeant l'inclinaison des poils, en interrompant la force attractive. »

Au niveau discursif, les *ribosomes* sont un « bon exemple » pour les organismes actifs ayant des dimensions réduites, d'environ 20 nanomètres, réunissant en réseau plusieurs termes clés mis en italique dans le texte ci-dessous :

- (2) « En tout cas, la nature a toujours créé des systèmes biologiques, dans lesquels de nombreux organismes actifs ont des dimensions allant de peu de nanomètres à quelques centaines de *nanomètres* ; en ce sens la nature est depuis toujours le maître en ce qui concerne la réalisation ainsi que l'utilisation de nanostructures. Un bon exemple est constitué par les *ribosomes*, des complexes *macromoléculaires*, formés de quelques dizaines de protéines et de 3-4 molécules d'ARN qui s'agrègent spontanément (*auto-assemblage*). Ils mesurent environs 20 nanomètres et sont les responsables de la synthèse des *protéines*. Leur fonction est celle de lire les informations contenues dans la chaîne de l'ARN messenger. Les *ribosomes* sont de véritables *nanomachines* capables de construire une nouvelle *protéine* à partir des acides aminés, les briques de la vie. D'autres exemples de *nanostructures* naturelles sont les *micelles*, les *liposomes*, les *virus*. »

Un autre exemple est celui de la relation établie entre les couleurs vives des ailes des papillons et les *cristaux photoniques* :

- (3) « D'autres exemples du rôle joué dans la nature par les *nanostructures* sont les couleurs vives des ailes des papillons ou de certaines carapaces des coléoptères, l'existence des *bactéries magnétotactiques* et le phénomène appelé *effet lotus*. Si l'on observe l'aile d'un papillon avec un *microscope* puissant, on découvre qu'elle est composée d'écailles minuscules de la taille de fractions de millimètres, recouvertes à leur tour de structures *nanométriques* placées dans un ordre régulier, comme les atomes dans le *réseau* d'un *cristal*, des structures capables d'interagir avec la lumière et de générer des couleurs. Ainsi les couleurs des ailes d'un papillon ou de la carapace d'un coléoptère ne sont pas dues à la présence de pigments chimiques particuliers, mais uniquement aux propriétés physiques de ces structures *nanométriques* bien ordonnées, appelées *cristaux photoniques*. »

La lecture de ces fragments vient étayer notre affirmation que la mise en contexte permet une meilleure compréhension des termes clés, facilitant ainsi leur transfert vers la langue cible dans une approche sémasiologique basée sur l'appropriation de leur valeur contextuelle.

3.2 Approche onomasiologique : Concept > Terme (Langue cible)

Ne pas disposer d'un corpus bilingue pour le domaine étudié nous a privée de la possibilité de parcourir l'étape de la fusion terminologique qui aurait pu nous permettre de repérer les équivalents des termes en langue cible, le roumain dans notre cas. C'est pourquoi, dans une « approche onomasiologique réfléchie », basée sur la déverbalisation ou sur « l'interprétation conceptuelle » (Durieux, 2010), nous avons proposé des équivalents en langue cible après la compréhension des concepts et le transfert du sens dans un texte parallèle, qui aidera le lecteur à refaire le chemin du terme vers sa valeur conceptuelle.

En fait, la compréhension contextuelle des termes dans une approche sémasiologique, en première étape, nous a donc donné la possibilité de faire la traduction en roumain et de nous assurer que les conditions d'emploi des principaux termes ont été respectées dans une approche sémasiologique conduisant du terme vers les concepts en langue source (*voyage ascendant*), comme on peut illustrer dans les traductions ci-dessous :

- (1') « Cine a văzut cum se mișcă un gecko, o mică reptilă din familia șopârlei, rămâne uimit de capacitatea lui de a se furișa, mergând fără dificultate, pe pereți și chiar pe tavane. Astăzi, știm că această abilitate surprinzătoare se datorează mătăsii pe care o are în partea inferioară a labelor. Pe picioarele șopârlelor există, într-adevăr, mii de fire de mătase pe milimetru pătrat și aceste fire prezintă numeroase ramificații, ale căror extremități măsoară 200 de nanometri. Acestea asigură o multitudine de puncte de sprijin în care se dezvoltă forțe de atracție de suprafață (*forțele Van der Waals*) și care generează o puternică aderență. Este suficientă o simplă apăsare pentru ca un gecko să aibă aderență la o suprafață de care se poate dezlipi cu ușurință prin schimbarea poziției firelor de mătase, care duce ulterior la pierderea forței de atracție. »
- (2') « Un bun exemplu îl constituie *ribozomii*, complecși *macromoleculari* formați din câteva zeci de *proteine* și din 3-4 molecule de *ARN* care se unesc spontan (*auto-asamblare*). Aceștia au în jur de 20 de *nanometri* și au rolul de a realiza sinteza *proteinelor*. Funcția lor este aceea de a citi informațiile cuprinse în lanțul de *ARN* mesager. Ribozomii sunt adevărate *nanomașini* capabile să construiască o nouă proteină plecând de la *aminoacizi*, componente de bază ale vieții. Alte exemple de nanostructuri naturale sunt *micelele*, *lipozomii*, *virusii*.
- (3') Alte exemple ale rolului pe care îl au *nanostructurile* în natură sunt culorile vii ale aripilor de la fluturi sau de la anumite carapace de cărăbuși, existența *bacteriilor magnetotactice* și efectul numit *lotus*. Dacă examinăm aripa unui fluture cu un *microscop* performant, observăm că ea este formată din solzi minusculi de mărimea unor fracțiuni de milimetri, acoperiți, la rândul lor, de structuri *nanometrice* plasate într-o ordine aleatorie, asemenea atomilor în *rețeaua* unui *crystal*, structuri capabile să interacționeze cu lumina pentru a produce culori. Astfel, culorile aripilor unui fluture sau ale carapacei unui cărăbuș nu se datorează prezenței pigmentilor chimici

specifici, ci doar proprietăților fizice ale acestor structuri *nanometrice* foarte ordonate, numite *crystale fotonice*.

Mais notre travail ne s'est pas arrêté ici car cet ouvrage inclut aussi un glossaire terminologique en langue roumaine, ce qui représente une étape complémentaire et nécessaire pour le travail de vulgarisation scientifique ou même pour le travail de conceptualisation des termes dans des définitions essayant de saisir les traits sémiologiques essentiels. Par conséquent, l'architecture de l'ouvrage repose sur un mécanisme en trois temps :

- (1) Démarche sémasiologique en langue source (Terme > Concept) : on part des termes pour dévoiler les concepts en langue source.
- (2) Démarche onomasiologique réfléchie en langue cible (Concept > Terme) : à partir des concepts, on propose les équivalents en langue cible.
- (3) Démarche sémasiologique en langue cible (Terme > Concept) : on part des termes pour analyser les concepts en langue cible.

Il s'agit d'un travail inégal dans les deux langues qui traduit aussi l'inégalité du travail des traducteurs terminologiques qui, en langue cible, doivent effectuer un voyage plus pénible, car leur travail est double : identification des termes et définition des concepts. Conçu de cette manière, le périple à travers cet ouvrage a une visée informative évidente, ayant un objectif de vulgarisation et de familiarisation avec les termes, de même qu'avec les concepts qui s'y trouvent derrière. Les difficultés de cette démarche se situent à plusieurs niveaux d'analyse qui correspondent aux trois étapes parcourues par le traducteur : comprendre les concepts en langue source, trouver les équivalents en langue cible et proposer des définitions conceptuelles.

Dans la réalisation du glossaire terminologique en roumain, nous avons refait la démarche sémasiologique initiale mais, cette fois-ci, nous sommes partie des termes clés pour proposer une définition conceptuelle en langue cible (Terme > Concept). Pour les trois termes analysés, le glossaire présente les définitions conceptuelles suivantes :

Français	Roumain
<p><i>Force de Van-der-Waals</i> Force attractive faible qui dépend de la distance entre deux atomes ou molécules non polaires. Cette force disparaît rapidement à une distance plus longue.</p>	<p>Forța Van-der-Waals Forță interatomica de mică intensitate, dependentă de distanța dintre doi atomi sau molecule nepolare. Cu cât distanța interatomică crește, cu atât intensitatea forței Van der Waals scade.</p>
<p><i>Ribosome</i> Particule cellulaire, constituée d'une protéine et d'un acide nucléique, responsable de la transition de l'information génétique codée dans les acides nucléiques vers la séquence primaire des protéines.</p>	<p><i>Ribozom</i> Particule celulare formate din acid nucleic și din proteine. Ribozomii sunt responsabili de transferul informației genetice codificate din acizii nucleici în secvența primară a proteinelor.</p>

<p><i>Cristal photonique</i> Structure ayant une modulation d'espace périodique de la fonction diélectrique avec une période de la longueur d'onde du photon. Un cristal photonique est une analogie optique d'un potentiel cristallin périodique pour les électrons, dans lequel le rôle est joué par le réseau de matériaux diélectriques au lieu des atomes. Si les constantes diélectriques du matériau qui forme le réseau sont assez différentes, et si l'absorption de la lumière par le matériau est minimale, la diffusion de la lumière à l'interface peut produire un grand nombre des mêmes phénomènes pour les photons que le potentiel atomique pour les électrons. Cette propriété permet de contrôler la lumière avec une facilité étonnante et de produire des effets qui sont impossibles avec l'optique conventionnelle.</p>	<p><i>Cristal fotonic</i> Structură cu o modulare spațială periodică a funcției dielectrice, în variante monodimensionale, bidimensionale sau spațiale. Un cristal fotonic este o analogie optică a unui posibil cristal periodic pentru electroni, în care rolul principal îl are structura dielectrică și nu atomii. Dacă aceste constante dielectrice care caracterizează rețeaua sunt destul de diferite și absorbția de lumină de către material este minimală, împrăștierea luminii la interfață poate produce multe fenomene asemănătoare pentru fotoni, așa cum fac atomii pentru electroni. Aceasta proprietate permite controlul luminii cu mare ușurință și produce efecte care nu apar în cazul opticii obișnuite.</p>
--	---

En effet, on pourrait dire que la rédaction du glossaire terminologique permet au traducteur de faire un voyage ascendant, par une approche sémasiologique en langue cible (Terme > Concept), de jeter les assises conceptuelles des termes visant le domaine des nanosciences et des nanotechnologies. Traduire la terminologie suppose donc de voyager vers l'abstrait, d'aller au-delà des termes pour comprendre leur valeur conceptuelle qui se manifeste au niveau du discours, l'analyse contextuelle des termes faisant partie intégrante de tout processus de traduction.

4. En guise de conclusion

Conçu en deux parties, comme voyage des micro-récits vers le glossaire terminologique, cet ouvrage de vulgarisation scientifique nous a rendue consciente de l'importance de la mise en œuvre du processus de traduction en deux étapes. En effet, dans la première partie, par une approche sémasiologique, le traducteur part du signe vers le concept dans l'analyse des huit micro-récits sur les aspects les plus significatifs du *nanomonde*. Tous les termes faisant référence aux concepts des nanosciences et nanotechnologies, qui seront recensés dans le glossaire alphabétique multilingue, sont mis en italique afin de mettre en évidence la relation entre la terminologie et sa mise en discours ou en contexte. Dans la deuxième partie, le traducteur suit une approche onomasiologique du concept vers le signe car il réunit, dans sa langue maternelle, la terminologie utilisée avec une définition conceptuelle. Si l'on passe à l'étape de la traduction, celle-ci ajoute obligatoirement le transfert du sens du texte source au texte cible qui consiste, cette fois-ci, dans une « démarche onomasiologique réfléchie ».

Dans d'autres mots, dans sa démarche sémasiologique, le traducteur fait un *voyage ascendant*, du concret vers l'abstrait, tandis que dans son approche onomasiologique, il fait un *voyage descendant* dans le but de trouver les équivalents en langue cible. En plus, par rapport à la langue commune, le traducteur spécialisé opère avec des termes monosémiques (la polysémie faisant le plus souvent défaut), et, en plus, comme c'est le cas du domaine des nanosciences et des nanotechnologies, il y a un grand nombre d'emprunts et de calques terminologiques (fr. *Force de Van-der-Waals* / roum. **Forța** *Van-der-Waals* ; fr. *ribosome* / roum. *ribozom* ; fr. *crystal photonique* / roum. *crystal fonic*).

Il est donc évident que ces deux démarches sont complémentaires, assurant une lecture plurielle inter et intra-linguale vu que le traducteur dispose de plusieurs voies d'accès au monde des nanosciences et nanotechnologies par des parcours qui lui facilitent la bonne appropriation et vulgarisation de cette nouvelle terminologie.

Bibliographie

- Froeliger, Nicolas (2021), « La terminologie, outil de vulgarisation et de mise en discours pour la traduction pragmatique », in *Contacts linguistiques, littéraires, culturels*, Ljubljana : 72-89.
- Medhat-Lecocq, Heba (2021), « Pour une approche conceptuelle en terminologie comparée et en traduction », in Medhat-Lecocq, Heba, *Terminologie comparée et traduction – approche interdisciplinaire*, Archives Contemporaines, 187-206.
- Ossicini, Stefano (2020), *Breve viaggio multilingue nel nanomondo. Con un glossario di nanoscienze e nanotecnologie*, Scienza Express, Ferrara.
- Wüster Eugen (1981), « L'étude scientifique générale de la terminologie, zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la science des choses », in G. Rondeau & H. Felber (éds), *Textes choisis de terminologie*, vol. 1, Québec : Université Laval – Girsterm, 55-113.

Annexe 1

NANO ET NATURE

Les *nanosciences* étudient la matière à l'échelle *nanométrique*, c'est-à-dire qu'elles examinent les propriétés de systèmes matériels ayant des tailles comprises dans l'intervalle entre 1 et 100 *nanomètres* ($1 \text{ nm} = 10^{-9} \text{ m}$). Le but est de comprendre comment ces *nanomatériaux* se forment et se comportent, en étudiant également la façon dont ils peuvent interagir entre eux et avec d'autres matériaux. Par conséquent, les *nanotechnologies* traitent de la conception, de la caractérisation, de la production et de l'application de systèmes complexes, ayant des propriétés et des fonctions nouvelles, en contrôlant leurs formes et leur taille à l'échelle *nanométrique*. En tout cas, la nature a toujours créé des systèmes biologiques, dans lesquels de nombreux organismes actifs ont des dimensions allant de peu de nanomètres à quelques centaines de *nanomètres* ; en ce sens la nature est depuis toujours le maître en ce qui concerne la réalisation ainsi que l'utilisation de *nanostructures*.

Un bon exemple est constitué par les *ribosomes*, des complexes *macromoléculaires*, formés de quelques dizaines de *protéines* et de 3-4 molécules d'ARN qui s'agrègent spontanément (*auto-assemblage*). Ils mesurent environ 20 *nanomètres* et sont les responsables de la synthèse des protéines. Leur fonction est celle de lire les informations contenues dans la chaîne de l'ARN messager. Les *ribosomes* sont de véritables *nanomachines* capables de construire une nouvelle *protéine* à partir des *acides aminés*, les briques de la vie. D'autres exemples de *nanostructures* naturelles sont les *micelles*, les *liposomes*, les *virus*.

Quiconque voit se déplacer un gecko, un petit reptile apparenté au lézard, reste impressionné par sa capacité de rôder sur les murs et même sur les plafonds des maisons, en y adhérant sans difficultés. Aujourd'hui nous savons que cette surprenante habilité est due aux poils situés dans la partie inférieure de ses pattes. Sur les pattes des geckos il y a, en effet, des milliers de poils par millimètre carré, qui se subdivisent en des ramifications très nombreuses, dont les extrémités ont une taille de 200 *nanomètres*. Celles-ci garantissent une multitude de points d'appui où des forces attractives de surface se développent (*forces de Van der Waals*) et engendrent une forte adhésion. Il ne faut qu'une petite pression pour que le gecko fasse adhérer ses pattes à une surface de laquelle il peut se détacher tout simplement en changeant l'inclinaison des poils, en interrompant la force attractive.

D'autres exemples du rôle joué dans la nature par les *nanostructures* sont les couleurs vives des ailes des papillons ou de certaines carapaces des coléoptères, l'existence des *bactéries magnétotactiques* et le phénomène appelé effet lotus. Si l'on observe l'aile d'un papillon avec un *microscope* puissant, on découvre qu'elle est composée d'écailles minuscules de la taille de fractions de millimètres, recouvertes à leur tour de structures *nanométriques* placées dans un ordre régulier, comme les atomes dans le *réseau* d'un *cristal*, des structures capables d'interagir avec la lumière et de générer des couleurs. Ainsi les couleurs des ailes d'un papillon ou de la carapace d'un coléoptère ne sont pas dues à la présence de pigments chimiques particuliers, mais uniquement aux propriétés physiques de ces structures *nanométriques* bien ordonnées, appelées *cristaux photoniques*.

En 1963, un chercheur italien de l'Université de Pavie observa au microscope un groupe de bactéries qui se déplaçait clairement selon les lignes du champ magnétique terrestre, dans un matériel boueux. C'est pour cette raison que ces bactéries furent appelées « magnétosensibles » ou « *magnétotactiques* ». Ensuite, par l'emploi du *microscope électronique* on a compris que cette capacité est due à une structure présente dans la bactérie, le long de sa dimension majeure, constituée de quelques dizaines de *cristaux*

minuscule de magnetite, de la taille de 40-100 nanomètres, parfaitement alignés (*nanomagnétisme*). Grâce à ces nano-boussoles très sensibles, la bactérie est capable de s'orienter par rapport au champ magnétique terrestre.

L'effet *lotus*, enfin, est la capacité du lotus (et d'autres plantes) de s'autonettoyer. Les feuilles de lotus ne retiennent pas l'eau, qui glisse sous forme de gouttes presque parfaitement sphériques. Ces gouttes amènent avec elles la boue et les petits insectes qui s'y trouvent. Cela est possible car les feuilles de lotus sont recouvertes de *nanocristaux* d'une cire *hydrophobique*. Cette surface rugueuse à l'échelle *nanométrique* s'avère bien plus hydrophobique qu'une surface lisse, car elle minimise la zone de contact entre la goutte d'eau et la surface d'appui. C'est pourquoi le poids même de la goutte la fait rouler loin, au lieu de la faire glisser comme ce serait le cas sur une surface lisse, en rendant plus efficace l'effet autonettoyant, l'enlèvement de la saleté.

C'est précisément en imitant, en copiant et en apprenant des systèmes naturels et de leur *biophysique* que les scientifiques ont développé et essaient de développer de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies (*biomimétique, matériaux biomanufacturés*).

Annexe 2

NANO ȘI NATURA

Nanoștiințele studiază materia pe *scară nanometrică*, adică examinează proprietățile sistemelor materiale cu dimensiuni cuprinse între 1 și 100 *nanometri* (1 nm = 10^{-9} m). Obiectivul principal este acela de a înțelege modul cum se formează și se comportă aceste *nanomateriale*, studiind și modul în care ele pot interacționa atât între ele, dar și cu alte materiale. În consecință, *nanotehnologiile* se ocupă cu conceperea, descrierea, producția și aplicarea sistemelor complexe, cu proprietăți și funcții noi, controlând formele și dimensiunile pe *scară nanometrică*. De altfel, natura a creat întotdeauna sisteme biologice în care numeroase organisme active au dimensiuni cuprinse între câțiva nanometri și câteva sute de nanometri ; în acest sens, natura a fost dintotdeauna un factor decisiv în realizarea și folosirea nanostructurilor.

Un bun exemplu îl constituie *ribozomii*, complecși *macromoleculari* formați din câteva zeci de *proteine* și din 3-4 molecule de *ARN* care se unesc spontan (*auto-asamblare*). Aceștia au în jur de 20 de *nanometri* și au rolul de a realiza sinteza *proteinelor*. Funcția lor este aceea de a citi informațiile cuprinse în lanțul de *ARN* mesager. Ribozomii sunt adevărate *nanomașini* capabile să construiască o nouă proteină plecând de la *aminoacizi*, componente de bază ale vieții. Alte exemple de nanostructuri naturale sunt *micelele, lipozomii, virușii*.

Cine a văzut cum se mișcă un gecko, o mică reptilă din familia șopârlei, rămâne uimit de capacitatea lui de a se furișa, mergând fără dificultate, pe pereți și chiar pe tavane. Astăzi, știm că această abilitate surprinzătoare se datorează mătăsii pe care o are în partea inferioară a labelor. Pe picioarele șopârlelor există, într-adevăr, mii de fire de mătase pe milimetru pătrat și aceste fire se împart în numeroase ramuri, ale căror extremități măsoară 200 de nanometri. Acestea asigură o multitudine de puncte de sprijin în care se dezvoltă forțe de atracție de suprafață (*forțele Van der Waals*) și care generează o puternică aderență. Este suficientă o simplă apăsare pentru ca un gecko să aibă aderență la o suprafață de care se poate deslipi cu ușurință prin schimbarea poziției firelor de mătase, care duc ulterior la pierderea forței de atracție.

Alte exemple ale rolului pe care îl au *nanostructurile* în natură sunt culorile vii ale aripilor de la fluturi sau de la anumite carapace de cărăbuși, existența *bacteriilor magnetotactice* și efectul numit *lotus*. Dacă examinăm aripa unui fluture cu un *microscop*

performant, observăm că ea este formată din solzi minusculi de mărimea unor fracțiuni de milimetri, acoperiți, la rândul lor, de structuri *nanometrice* plasate într-o ordine aleatorie, asemenea atomilor în *rețeaua* unui *crystal*, structuri capabile să interacționeze cu lumina pentru a produce culori. Astfel, culorile aripilor unui fluture sau ale carapacei unui cărăbuș nu se datorează prezenței pigmentilor chimici specifici, ci doar proprietăților fizice ale acestor structuri *nanometrice* foarte ordonate, numite *cristale fotonice*.

În 1963, un cercetător italian de la Universitatea din Pavia observa la microscop, într-un material noroios, un grup de bacterii care se mișcau cu precizie, urmând liniile câmpului magnetic terestru. Din acest motiv, ele au fost numite « magnetosensibile » sau « *magnetotactice* ». Prin urmare, prin folosirea microscopului electronic s-a demonstrat că această capacitate se datorează unei structuri prezente în bacterie, în dimensiunea ei cea mai mare, constituită din câteva zeci de *cristale* minuscule de magnetită, cu dimensiuni între 40-100 nanometri, foarte bine aliniați (*nanomagnetism*). Grație acestor nano-busole foarte sensibile, bacteria se poate orienta în funcție de câmpul magnetic terestru.

În sfârșit, *efectul lotus* reprezintă capacitatea lotusului (și a altor plante) de a se autocurăța. Frunzele de lotus nu rețin apa care alunecă sub formă de picături perfect sferice, aducând cu ele noroiul și micile insecte din drumul ei. Acest lucru este posibil pentru că frunzele de lotus sunt acoperite de *nanocristale* formate dintr-o ceară *hidrofobică*. Această suprafață aspră la *scară nanometrică* se dovedește a fi mult mai hidrofobică decât o suprafață netedă, pentru că ea minimizează zona de contact între picătura de apă și suprafața de sprijin, de aceea greutatea însăși a picăturii o face să meargă mai departe în loc să o facă să alunece ca pe o suprafață netedă, grăbind efectul de autocurățare și de eliminare a mizeriei.

Tocmai prin imitarea, copierea și învățarea sistemelor naturale și a *biofizicii* lor, oamenii de știință au dezvoltat și încearcă să dezvolte noi materiale și noi tehnologii (*biomimetica, materiale biomanufacturate*).

MODALITÉS DE CONSTRUCTION DE L'ETHOS DANS LE DISCOURS DES GUIDES DE MUSÉE

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

Résumé

Notre article se propose d'analyser les modalités de construction de l'ethos discursif des guides-conférenciers lors des visites guidées de musée. La perspective générale de notre recherche est celle de l'analyse du discours centrée sur le discours de spécialité, plus précisément sur le discours touristique oral des guides de musée, dont les caractéristiques génériques peuvent être considérées comme des marques d'identité de l'institution culturelle/ touristique à laquelle ils appartiennent. Les questions auxquelles notre étude tentera de répondre sont : *Quel type d'ethos construisent les guides de musée ? Quelles sont les stratégies de discours utilisées par le guide pour refléter une image valorisante de soi/ de l'institution qu'il représente et pour construire son ethos professionnel ?* Notre objectif est de déceler les outils linguistiques et les marqueurs discursifs qui nous permettent de suivre et de reconstruire le processus de construction de l'ethos dans l'exercice de prise de parole. Le corpus oral sur lequel se fonde notre analyse a été recueilli entre 2015 et 2016, à Dijon et à Beaune.

Abstract

CONSTRUCTING ETHOS IN THE DISCOURSE OF MUSEUM GUIDES

Our paper aims to analyze the means and methods of construction of the speaker's ethos in the discourse of guides during guided museum tours. The general perspective of our research is that of discourse analysis, centered on the specialized discourse, more precisely on the oral discourse of museum guides, whose generic characteristics can be considered as markers of identity of the cultural institution to which they belong. The questions our study will attempt to answer are: What type of ethos do museum guides build? What are the speech strategies used by the guide to reflect a rewarding image of oneself / the institution s/he represents and to build his/her professional ethos? Our goal is to identify linguistic tools and discursive markers that allow us to reconstruct the process of building ethos in the speaking exercise. The oral corpus on which our analysis is based was collected in Dijon and Beaune between 2015 and 2016.

Mots-clés : *ethos discursif, (inter)subjectivité, modalisation, discours touristique.*

Keywords : *ethos, (inter)subjectivity, modality, touristic discourse.*

10.52846/AUCLLR.2021.01.04

Introduction

Le discours touristique est un discours spécialisé dans le sens qu'il est produit dans un milieu professionnel ou institutionnel. La communication entre les agents de tourisme ou les guides et le public (formé dans la plupart des cas de non-spécialistes) peut porter sur la promotion d'un produit ou d'un endroit touristique, sur la présentation des pièces exposées et l'explication du contexte de leur production, de leur signification et importance historique, artistique, etc. Nous considérons le discours des guides de musée comme un discours spécialisé du domaine du tourisme qui a pour fonctions d'*informer*, d'*exposer/présenter*, d'*conseiller/recommander quelque chose à quelqu'un* et comme particularités discursives l'ancrage dans une situation de communication spécifique, un certain développement, une progression thématique, un ethos et des outils rhétoriques spécifiques. Il peut inclure également des micro-dialogues, des digressions ou des parenthèses suscitées par certaines questions du public, des séquences didactiques ou procédurales, etc.

1. Hypothèse de recherche

Dans le cadre des visites-conférences dans un Musée des Beaux-Arts, le guide partage un savoir culturel et encyclopédique devant les visiteurs, mais en même temps il donne des consignes, il instruit, il vante les pièces exposées et essaie de les mettre en valeur, il est le porte-parole de l'institution et de l'équipe de du musée en question. L'image qu'il projette dans son discours est celle d'un professionnel compétent et passionné, mais sa position est aussi celle d'un promoteur des produits et des services du musée en question et alors des compétences en marketing doivent s'ajouter aux compétences culturelles et scientifiques qu'il possède. Il construit son ethos professionnel en fonction des attentes de son auditoire, mais aussi en fonction de l'ancrage socioprofessionnel du dispositif énonciatif, c'est-à-dire de sa position institutionnelle et des paramètres énonciatifs de l'interaction avec les visiteurs, au cours de la visite guidée.

Notre étude se focalisera sur les moyens linguistiques et sur les procédés mis en œuvre par le discours des guides afin de capter l'intérêt de l'auditoire et de construire un discours convaincant et une image de soi valorisante.

1.1 Questions de recherche

Les questions auxquelles notre étude tentera de répondre sont :

- Quel est le dispositif mis en place pour construire l'ethos du sujet parlant ?
- Quelles sont les stratégies de discours utilisées par le locuteur pour afficher une image de soi et pour donner à voir l'ethos de l'Autre ?
- Quel type d'ethos construisent les guides-conférenciers dans leur discours devant le public ?

Notre objectif est de déceler les outils linguistiques et les marqueurs discursifs qui nous permettent de suivre le processus d'observabilité de l'ethos dans l'exercice de prise de parole.

1.2 Corpus

Le corpus de notre étude est constitué par un ensemble de 10 discours de guides en situation de visite guidée aux Musées des Beaux-Arts de Dijon et de Beaune, qui nous a été fourni par Olivier Méric¹, docteur de l'Université de Bourgogne, chercheur en analyse du discours spécialisé à la MSH de Dijon. Le corpus comporte des productions orales des guides et des visiteurs des deux musées, enregistrées *in situ* et transcrites en laboratoire.

Les objectifs des visites-conférences organisées par des guides spécialisés dans les Musées de Beaux-Arts s'établissent en fonction de certains paramètres: l'histoire et la tradition locale, les pratiques et les enjeux du tourisme culturel, etc. Les visites guidées privilégient les échanges, les interactions verbales guide-visiteurs et le partage du savoir.

2. La problématique de l'éthos

La notion d'éthos vient de la Grèce ancienne et signifie l'image de soi que l'orateur donne dans son discours (selon Aristote). L'importance de cette image est telle que le philosophe la considérait, sous le nom d'*ethos oratoire*, comme une des trois composantes de l'efficacité dans la persuasion, les deux autres étant le *logos* (l'appel à la raison au moyen d'arguments) et le *pathos* (les procédés rhétoriques visant à susciter les passions de l'auditoire). La renaissance de la notion d'éthos telle qu'on la connaît aujourd'hui est due à Ducrot (1984), à Maingueneau (2002, 2013), pour qui l'éthos est un articulatoire entre le discours et la culture dont celui-ci participe et à Amossy (1999, 2010) pour qui l'éthos n'est pas, comme le considère Aristote, un moyen de preuve, mais partie prenante de la scène d'énonciation. L'éthos est donc une notion discursive, il se construit à travers le discours et n'est pas une image du locuteur extérieure à la parole ; c'est une notion foncièrement hybride (socio-discursive), un comportement qui ne peut être appréhendé que lors d'une situation de communication précise, intégrée elle-même dans une conjoncture socio-historique déterminée.

2.1 Ethos préalable ou prédiscursif

Notion développée par Amossy, Maingueneau et Haddad (in Amossy 1999), elle correspond à l'image que le co-énonciateur peut se faire de l'énonciateur avant sa prise de parole, et ce à partir de certains éléments extérieurs comme le rôle social ou institutionnel de l'orateur, son statut et son pouvoir, mais aussi sur la base de la représentation collective. Selon Amossy, la construction de l'éthos et l'efficacité de la parole se jouent simultanément à deux paliers :

- celui de l'éthos prédiscursif « [...] la position institutionnelle de l'orateur et le degré de légitimité qu'elle lui confère contribuent à susciter une image préalable. Cet ethos

¹ Qu'il soit ici chaleureusement remercié. Ajoutons que les transcriptions des discours recueillis par le chercheur ne visent pas à rendre compte des dimensions prosodiques et multimodales, nécessaires à l'analyse des interactions orales, étant destiné à une analyse de discours. Cela dit, malgré les nombreuses interactions guide-visiteurs, il convient de préciser que l'auteur s'est focalisé sur l'analyse du discours du guide.

prédiscursif fait partie du bagage doxique des interlocuteurs et est nécessairement mobilisé par l'énoncé en situation. » (Amossy 1999 : 147)

- celui de l'éthos discursif « L'image de soi construite dans le discours est constitutive de l'interaction verbale et détermine en grande partie la capacité du locuteur à agir sur ses allocutaires. » (Amossy 1999 : 148)

Et au même auteur de conclure sur leur imbrication :

« La construction discursive, l'imaginaire social et l'autorité institutionnelle contribuent donc à mettre en place l'éthos, et l'échange verbal dont il fait partie intégrante. Il faut souligner que dans cette mise en relation, les influences entre l'éthos institutionnel et l'éthos discursif sont mutuelles » (Amossy 1999 : 148).

2.2 Ethos discursif ou « montré »

L'éthos discursif doit être, comme l'ont précisé Ducrot (1984) et Maingueneau (2002), montré implicitement, mais il peut aussi dans certains cas être montré de façon explicite. Dans ce cas de figure, il s'agit d'éthos « dit », selon Maingueneau (1999 : 89), qui va au-delà de la référence directe de l'énonciateur à sa propre personne (« je suis un homme simple »), et peut aussi porter sur l'ensemble d'une scène de parole. C'est la même différence qu'Amossy (2010 : 113) établit entre le *dit* et le *dire*. Pour elle, *le dit* est ce que l'énonciateur énonce explicitement sur lui-même, en se prenant comme thème de son propre discours, alors que *le dire* relève de ce qui émerge de sa parole même s'il ne se réfère pas à lui-même. L'éthos ainsi défini se développe en étroite relation avec la notion de scène d'énonciation.

2.3 Ethos et situation de communication

La situation de communication constitue le cadre (spatio-temporel, institutionnel et interpersonnel) de tout échange. Le mot *situation* réfère ici à « [...] l'ensemble des conditions qui président à l'émission d'un acte de langage » (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 533). Au sein de la situation de communication sont définis les partenaires de l'échange et leurs caractéristiques identitaires (telles que leur statut social et socio-professionnel ainsi que leurs relations entre eux), le canal de transmission et les caractéristiques contractuelles de l'échange, c'est-à-dire si les partenaires de l'échange se trouvent dans le même espace ou non.

Selon Charaudeau et Maingueneau (2002 : 300), « [...] l'identité du sujet du discours se construit de deux façons différentes, dans deux domaines », et « [...] en articulation avec l'acte de l'énonciation » (*ibidem*). Il s'agit de l'identité personnelle et de l'identité de positionnement. Charaudeau (2009) distingue encore deux sous-catégories de l'identité personnelle, notamment l'identité psychosociale ou sociale, dite « externe » du sujet communiquant (locuteur), et l'identité discursive, dite « interne » du sujet énonciateur (énonciateur) (*ibid.*). La première, l'identité sociale, consiste en traits extra-discursifs, c'est-à-dire des traits en dehors du discours, qui définissent le sujet parlant, tels que son âge, son statut et sa position dans la hiérarchie sociale. En revanche, l'identité discursive résulte des choix d'un sujet énonciateur, étant construite par ses actes langagiers (Charaudeau 2009).

Amossy (2000 : 76) souligne, à l'instar de Maingueneau, que l'inscription du sujet parlant dans le discours ne s'effectue pas seulement à travers les embrayeurs et les traces de la subjectivité dans le langage, mais aussi par l'activation d'un genre et d'un type de discours dans lesquels l'énonciateur occupe un positionnement défini d'avance et par la sélection d'un scénario familier qui modèle le rapport au co-énonciateur. L'ethos effectif d'un énonciateur est de la sorte le résultat final de tous ces ethoses réunis.

À son tour, Charaudeau (2005 : 87), en analysant l'ethos politique, souligne qu'il faut tenir compte des deux aspects pour traiter l'ethos : l'image que l'auditoire a de l'orateur avant sa prise de parole et ce que l'orateur dit dans sa prise de parole. Selon lui (2005 : 88), le sujet parlant est donc dédoublé en deux composantes : dans sa première composante le sujet se montre avec une identité sociale de locuteur ; c'est celle qui donne droit à la parole et qui fonde sa légitimité d'être communicant, du fait du statut et du rôle qui lui sont attribués par la situation de communication. Dans sa seconde composante, le sujet se construit une image de sujet qui énonce, une identité discursive d'énonciateur qui tient aux rôles qu'il s'attribue dans son acte d'énonciation, résultat de la contrainte de la situation de communication qui s'impose à lui et des stratégies qu'il choisit de suivre.

2.4 La construction de l'ethos des guides de musée par les procédés énonciatifs

Selon le même auteur (Charaudeau 2005 : 138), les procédés énonciatifs par lesquels le sujet parlant peut construire un rapport intersubjectif avec son public sont au nombre de trois : se mettre lui-même en scène (énonciation *élocutive*), impliquer son interlocuteur dans son acte de langage (énonciation *allocutive*) et/ou présenter ce qui est dit comme si personne n'était impliqué (énonciation *délocutive*). Ces trois procédés permettent de construire un ethos politique de crédibilité, d'identification ou les deux à la fois. Nonobstant, ces procédés n'ont d'effets que dans le contexte dans lequel ils sont employés.

2.4.1 L'énonciation élocutive s'exprime à l'aide des pronoms personnels de première personne accompagnés de verbes de modalité, d'adverbes et de qualificatifs qui révèlent l'implication de l'orateur et décrivent son point de vue personnel. Bien que l'auteur utilise le terme *procédé*, il ne faut pas en conclure qu'il s'agisse de stratégies volontaires ou de manipulation. Ceux-ci sont employés par le sujet parlant de manière plus ou moins consciente, et sont plus ou moins perçus et reconstruits par l'interlocuteur ou le public.

2.4.2 L'énonciation allocutive s'exprime à l'aide de pronoms personnels de deuxième personne, accompagnés de verbes modaux, de qualificatifs et de diverses dénominations, qui révèlent à la fois l'implication de l'interlocuteur, la place que lui assigne le locuteur et la relation qui s'instaure entre les deux. Cette façon d'impliquer l'auditoire a pour effet de fabriquer en retour une certaine image de l'orateur.

Comme pour la modalité élocutive, divers indices allocutifs contribuent à fabriquer certaines figures d'ethos.

2.4.3 L'énonciation délocutive « [...] présente ce qui est dit comme si le propos tenu n'était sous la responsabilité de personne et ne dépendait que du seul point de vue d'une voix tierce, voix de la vérité » (Charaudeau 2005 : 142). Elle présente ce qui est dit comme une évidence et non comme dépendant du point de vue de l'énonciateur. Cette modalité s'exprime à l'aide de phrases qui effacent toute trace des interlocuteurs, pour se présenter sous une forme déliée de l'énonciation.

3. Les marques linguistiques de la construction textuelle de l'intersubjectivité

Cette section de notre article sera consacrée au repérage et à l'analyse des marques linguistiques du locuteur-guide à travers son discours, des procédés linguistiques par lesquels l'énonciateur s'inscrit dans un énoncé et se situe par rapport à lui. La linguistique de l'énonciation, initiée par E. Benveniste (1966/1974) et développée par C. Kerbrat-Orecchioni (1980), nous a fourni le premier ancrage linguistique à l'analyse de l'ethos en étudiant les procédés linguistiques (embrayeurs, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels, selon une formule de Kerbrat-Orecchioni (1980 : 32) : « [...] un locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui ». L'ethos discursif est ainsi appréhendé à travers les marques verbales subjectives que l'énonciateur utilise dans son discours.

Ces procédés se déclinent, selon la linguiste, en deux catégories :

(1) les embrayeurs (surtout les déictiques de personne) ;

(2) les subjectivèmes, qui comprennent les tropes comme la métaphore et l'hyperbole, les substantifs, adjectifs, verbes et adverbes ayant une valeur subjective de type affectif, évaluatif (axiologique ou non) et les modalisateurs (Kerbrat-Orecchioni (1980).

L'énonciateur-guide mobilise à l'intérieur de son discours des pronoms personnels, indéfinis, des tournures de mise en relief, des tropes et des termes évaluatifs (substantifs, adjectifs, adverbes), des adverbes modalisateurs et des verbes subjectifs.

3.1 Les embrayeurs

3.1.1 Le pronom *je/me/moi* (pronom sujet ou complément, forme tonique ou atone) renvoie au guide, l'instance discursive principale qui gère la scène énonciative et qui a un double statut : responsable du discours prononcé, de sa légitimité et responsable du groupe de visiteurs, dont il doit assurer l'ambiance de convivialité agréable. À l'aide d'un pronom de la 1^{ère} personne, le guide peut exprimer des actes de parole tels que : inviter qqn., encourager qqn. pour faire qqch., rappeler/ expliquer/ argumenter/ décrire qqch. ou tout simplement se présenter.

(1) Donc **je** suis Alice pour ceux qui ne me connaissent pas

- je** vais donc <heu> vous parler pendant une heure de la femme au Moyen-Âge
- (2) **je** vais vous en parler ne vous inquiétez pas
- (3) alors **moi** évidemment **je** vous ai quand même amené un document
- Mais <heu> **je** vais vous le laisser parce qu'on va en avoir besoin pendant la visite

3.1.2 Le pronom personnel *nous* apparaît souvent à valeur de sujet collectif : en emploi exclusif (*je + ils*), il s'affirme comme totalement discriminé du *vous*. Le guide l'emploie pour se référer à ses collègues, à l'équipe de curateurs de musée, de restaurateurs d'objets d'art dont il est l'interface humaine devant le public.

- (4) donc je propose de traverser directement parce que <heu> sachant que c'est **nous** qui menons ce business-là, **nous** estimons que nous pouvons faire un tirage pour le groupe
- (5) donc en gros tout ça eh bien c'était parfait pour **nous** ça permettait d'avoir au moins deux salles consacrées à la collection des armures
- (6) le don gratuit au musée évidemment est quelque chose de bénéfique pour **nous**

Lorsqu'il est employé avec une valeur inclusive (*je+vous*), il tend, en revanche, vers une indifférenciation subjective, car il permet d'envisager les coénonciateurs dans une dynamique énonciative commune.

- (7) donc **nous** allons nous arrêter devant cinq œuvres en particulier des peintures et <heu> un retable
- (8) puisque c'est l'ensemble hein qui va **nous** intéresser

3.1.3 Le pronom *vous* peut renvoyer à un groupe de coénonciateurs ou à un seul coénonciateur comme le *vous* de politesse. Le guide utilise plus souvent dans son discours le premier *vous*, puisqu'il s'adresse à tous les visiteurs en même temps, mais aussi le *vous* de politesse, lorsqu'il répond à une question d'un seul visiteur.

- (9) [...] que **vous** avez peut-être connues à l'époque où c'était encore au rez-de-chaussée l'accueil habituel
- (10) alors **vous** remarquerez la mise en relief notamment de l'anneau formé d'une torsade qui décore l'avant
- (11) et **vous** remarquerez dans le sens où elles sont disposées l'une et l'autre

3.1.4 Le pronom indéfini *on* (appelé aussi pronom prépersonnel) est le plus ambigu, car il est doté d'une plasticité référentielle lui permettant de se substituer à tous les autres pronoms personnels, et d'une plasticité énonciative puisqu'il peut être embrayeur en discours, ou débrayeur en énonciation historique. Maingueneau (1998 : 110) donne trois caractéristiques distinguant le *on* de tous les autres pronoms personnels : il réfère toujours à un être humain ; il occupe toujours la fonction du sujet ; il ne varie ni en genre ni en nombre et constitue, du point de vue morphologique, une troisième personne.

À lire C. Détrie (2008), *on* construit un halo énonciatif auquel *je* participe : le système énonciatif sollicitant globalement le *je*, le *nous* et le *vous*, *on* devient un

relais énonciatif visant la construction d'une voix consensuelle, où l'autre est perçu en même, sur le mode de la fusion intersubjective.

Dans le discours des guides de musée, *on* apparaît tantôt avec la valeur du *nous* inclusif :

(12) donc **on** est au troisième étage !

(13) **on** voit très bien qu'elle est biseauté donc elle a vraiment un très très beau tranchant

qu'à valeur de *nous* exclusif (se référant à l'équipe de professionnels du musée) :

(14) **on** a pu comme ça dégager quasiment quinze nouvelles salles au public

(15) parce qu'**on** a vraiment des œuvres des objets <heu> donc c'est vraiment une collection à part en Europe

Ces valeurs du pronom *on* sont les plus fréquentes dans le discours des guides, en contrepartie de la valeur de non-personne. Mais on y trouve aussi des emplois plus inhabituels du pronom *on* ; dans certains contextes, il peut tenir la place du *je*:

(16) parce qu'elle était accrochée de manière **on** va dire verticale

et dans d'autres, la place du *vous* :

(17) mais <heu> je vais **vous** les laisser parce qu'**on** va en avoir besoin pendant la visite

L'enjeu de l'utilisation du *on* au lieu du pronom personnel de la première ou de la deuxième personne est justement la construction de cette voix consensuelle, par le biais d'un intérêt commun pour l'objet du débat.

Dans la plupart des occurrences, *on* renvoie à une entité anonyme ou non-précisée :

(18) bon **on** ne sait pas exactement l'origine mais ça ce n'est qu'une supposition <heu> je transmets ce que j'ai vu dans les documents

(19) pour acheter ben des de véritables chefs-d'œuvre et c'est comme ça qu'**on** en arrive vraiment à des voilà !

L'emploi du *on* générique est assez fréquent dans le discours des guides conférenciers, puisqu'il permet l'effacement énonciatif et objectivation du discours, tout en évitant la dépersonnalisation (grâce la vocation englobante du pronom indéfini) :

(20) G – et sur la bouterolle **on** a une forme de petit mascaron à visage humain
V – oui !

G – eh bien c'est typique des grotesques du seizième là **on** est bien dans le décor renaissance

3.2 Les subjectivèmes

L'emploi des subjectivèmes fait partie intégrante de l'arsenal persuasif du guide et constitue le matériau linguistique principal de construction de son ethos personnel et professionnel. Au moyen des subjectivèmes, il caractérise l'objet de son discours, fait des appréciations et des jugements axiologiques, transmet des émotions. Les modalisateurs abondent dans son discours, leur fonction étant de moduler le dit/ le dire, mais aussi d'étoffer le discours, de lui conférer plus de poids et d'allure.

L'énonciateur-guide utilise très souvent des adjectifs évaluatifs et axiologiques exprimant une appréciation valorisante (*beau, fameux, particulier, remarquable, exceptionnel*) :

- (21) Particulièrement appréciées sont les *ravissantes* cuillers découpées ou en ronde basse, représentant de jeunes femmes dans des activités gracieuses : natation, cueillette des fleurs... Les décors animaliers sont aussi *remarquables*: gibier et chiens de chasse, en ivoire, en faïence, en bois.
- (22) c'est quand même une des particularités de la collection dijonnaise on en trouve jamais autant ailleurs et rarement en aussi bon état issus de ce monde des armes qui sont des objets <heu> *exceptionnels*

Un autre guide décrit la tenue d'Isabelle de Portugal lors des noces avec Philippe le Bon au moyen d'adjectifs hyperbolisants tels que : « un *magnifique* collier d'or », « le *fameux* voile de soie » « la *fameuse* Notre-Dame avec son Jacquemart bien sûr *très symbolique* » et vante l'excellence de la fabrication d'une dague par une cascade de superlatifs absolus : « on voit *très bien* qu'elle est biseauté donc elle a vraiment un *très très beau* tranchant, elle a vraiment une *très belle* pointe ».

Son attitude discursive est explicitée par des adverbes épistémiques exprimant la certitude (*vraiment, notamment, littéralement, absolument, effectivement, certainement, exactement, précisément, évidemment*) et la probabilité (*probablement, peut-être, éventuellement, apparemment*) ou bien par des adverbes modaux traduisant son appréciation subjective (*excellamment, magnifiquement, incroyablement, malheureusement*), mais aussi des adjectifs affectifs qui signalent une gamme variée de sentiments et d'émotions, ainsi que son positionnement (favorable/défavorable) par rapport à l'objet du discours. À ces deux types de modalisateurs du dit s'ajoutent les adverbes déterminant un verbe d'opinion effacé en surface et précisant le degré selon lequel le sujet adhère son énonciation (*franchement, sincèrement, honnêtement, réellement*). Ces adverbes, qui relèvent de la catégorie des modalisateurs du dire, sont toutefois moins fréquents.

L'expression de la certitude est rendue par les adverbes *évidemment, bien sûr* et *effectivement*. Ces modalisateurs adverbiaux indiquent l'assurance entière de l'exactitude des informations, comme dans les extraits suivants : « et *évidemment* elle parfait son éducation au sein de l'autre ferme », « donc *effectivement* elle pratique l'ondoisement, car un enfant mort sans être baptisé c'est un enfant qui ne pouvait pas être enterré en terre sainte, en terre <heu> consacrée pardon en terre sainte ! en terre sacrée ». Une autre particularité du discours des guides est l'emploi de l'adverbe modalisateur *vraiment* à l'intérieur de l'énoncé, pour accentuer un

fait : « on voit l'artiste qui s'est *vraiment* amusé à représenter des draps », une qualité : « donc on sait qu'à Dijon on a une collection d'armes qui est *vraiment* très importante », « et du coup elle a *vraiment* une très noire réputation » ou pour renforcer une assertion « donc c'est *vraiment* une collection à part en Europe ». L'adverbe *incontestablement*, qui exprime également la certitude et l'évidence, s'inscrit dans la catégorie des modalisateurs aléthiques, à la différence des adverbess épistémiques *certainement* et *probablement* qui traduisent un haut degré d'adhésion à l'égard du contenu asserté.

- (23) En effet, l'essentiel de la scène représentée, appuyée par de nombreux symboles et de détails recherchés sur la vie du saint, mais aussi par de rares éléments végétaux décoratifs au premier plan, relève *incontestablement* d'un thème religieux, cependant, l'arrière-plan panoramique, qui lui sert de décor, est déjà *incroyablement* topographique.

Nous avons aussi remarqué la grande fréquence de l'adverbe *notamment* (endophrastique), qui a le rôle de renforcer une injonction ou de souligner un élément de contenu : « pensez *notamment* eh bien à la famille des Médicis » « voyez *notamment* les pièces d'artillerie qui sont ici <heu> utilisées *notamment* les canons » ; « faire un pèlerinage auprès donc des des reliques de Sainte Marguerite *notamment* des reliques de sa ceinture qui était conservée dans dans différentes églises <heu> en en Europe ».

Il convient de mentionner aussi la grande fréquence de l'adverbe *littéralement* dans le discours des guides. L'adverbe *littéralement* confère une valeur d'exactitude, de vérité concrète aux faits énoncés : « On sent que cet homme porte *littéralement* un fardeau sur les épaules », « son visage dont on voit toutes les aspérités du temps on voit qu'il est marqué *littéralement* sa vie ». Il sert aussi à souligner la véridicité des faits historiques : « Il y a la bourgeoisie qui commence *littéralement* eh bien à venir sur le devant de la scène internationale ».

Nous avons retrouvé dans le discours de certains guides des cumuls d'adverbes traduisant différentes nuances modales épistémiques – par exemple, la certitude, la probabilité et l'éventualité :

- (24) elle semble <heu> *vraiment* <heu> imprégnée de sa prière qu'elle s'adresse *probablement* à cette petite <heu> cette petite statuette qui pourrait représenter <heu> Saint Jean l'Évangéliste *éventuellement*.
- (25) Ces œuvres *probablement* destinées à des amateurs avertis, ou du moins instruits, avaient *peut-être* une vocation illustrative ou méditative, bien au-delà de la scène religieuse dont elles étaient le motif central

Certains adverbes expriment la subjectivité personnelle du guide (ils sont classés parmi les évaluatifs non-axiologiques), tel est le cas de l'adverbe *naturellement* :

- (26) Tout au long de ce cheminement, il serait *naturellement* inconcevable d'oublier l'importance croissante de la lumière et la progression dans l'étude de ses effets, amplifiée par la conversion au cadrage introduit par la photographie.

Parmi les adverbes qui expriment des attitudes affectives, les adverbes *malheureusement* et *incroyablement* sont les plus usités. En se référant au peintre Louis Gaillac et à sa toile « Le Glas », le guide exprime son regret pour le destin de l'artiste : « c'est pour moi un chef d'œuvre de cet artiste qui reste *malheureusement* eh bien un illustre inconnu hein au sein de la scène internationale » ; « pour conserver une peinture au fil des siècles on rajoutait des couches hein ? *malheureusement* le vernis ça jaunit ».

L'adverbe *incroyablement* peut avoir une valeur d'intensité lorsqu'il qualifie un adjectif évaluatif, comme dans les exemples suivants : « et c'est une peinture *incroyablement* poétique », « il a l'air *incroyablement* marqué par la vie ce personnage » ou un adverbe « pensez à la Dame à la licorne qui est *incroyablement* bien conservée ».

D'autres adverbes tels que *magnifiquement* et *excellamment* qui expriment l'enchantement servent à qualifier ou à mettre en relief un objet : « le cadre architectural ici met *magnifiquement* en valeur bien sûr la scène représentée désormais on n'est plus dans des environnements je dirais atemporels... » ; « la tapisserie, elle est *excellamment* bien conservée ».

3.3 L'effacement énonciatif

L'énonciateur-guide peut parfois choisir de s'effacer de son dire, ne laissant plus passer aucune trace apparente de subjectivité. Cette stratégie, définie par Vion (2001 : 334) comme une stratégie permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il « objectivise » son discours en gommant non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs), mais également le marquage de toute source énonciative identifiable. Il y a deux procédés essentiels qui servent à l'effacement énonciatif : le premier est le désembrayage, qui est spécifique aux textes scientifiques, et le second est l'absence de subjectivèmes affectifs ou axiologiques.

L'effacement énonciatif est l'un des outils qui permettent au sujet parlant de poser ses propos comme objectifs, ce qui lui permet de leur donner plus d'autorité et de crédibilité, car ils seront considérés plutôt comme des informations, voire des évidences que comme des opinions personnelles traduisant son point de vue subjectif. Rabatel (2004a : 112) insiste sur ce point en disant que les énoncés qui effacent l'origine énonciative du locuteur comportent des contenus plus directement acceptables pour le coénonciateur que ceux qui passent par la médiation du locuteur-énonciateur. Par exemple, un énoncé comme *C'est beau*, bien qu'il équivaille à *Je trouve cela beau*, produit un effet d'objectivité du fait qu'il est détaché de son énonciateur. Afin de toucher à cet effet, le guide peut opter pour l'emploi des structures impersonnelles, dans des séquences explicatives ou narratives neutres :

- (27) mille huit cent quinze la vraie date où la Suisse devient complètement indépendante et décide d'avoir un pacte de neutralité vis-à-vis de tout le monde ça c'est c'est pas vraiment un choix d'ailleurs mais ils affirment leur neutralité les suisses en fait se sont construits exactement de la manière dont s'est construite l'histoire de Guillaume Tell des résistances de quelques citoyens face à... aux plus puissants

- (28) et ce petit camp militaire eh bien il va très vite prendre de l'importance parce qu'il est à la croisée de deux routes très importantes une route qui va de Bibracte jusqu'à Vésopio Vésio... Besa... Besançon actuellement et on pouvait donc rejoindre par le col du Saint-Bernard la péninsule italienne et une route très importante qui va de Langres jusqu'à Lyon et à Lyon par le Rhône et la Saône on pouvait rejoindre le monde méditerranéen on pouvait donc <heu> véhiculer des troupes importer du vin des marchandises donc ce petit camp va très vite prendre de l'importance au troisième siècle il s'entoure d'une première ceinture de fortification puisque l'Empire romain ne parvient plus à assurer la relève

L'effacement énonciatif peut actualiser deux types de positionnement énonciatif : le premier vise à l'objectivation du dire, et lui confère la force de l'évidence (discours scientifique, juridique, etc.), alors que le deuxième cherche plutôt à construire un rapport empathique avec l'autre, et propose la synchronisation des points de vue. Il nous semble que le guide vise plutôt le deuxième type d'effet.

4. Types d'ethos des guides de musée

Le discours des guides de musée a une double visée : instruire/informer les visiteurs sur les pièces exposées et le spécifique des salles visitées et puis les attirer, les convaincre à « consommer » des produits culturels, par un discours incitatif et laudatif. C'est d'abord un discours promotionnel et ensuite informatif. Pour que ces buts soient atteints, l'ethos construit par des procédés discursifs doit converger avec l'ethos prédiscursif. Le résultat de l'imbrication de l'ethos institutionnel, de l'imaginaire social, des attentes du public et de la construction discursive est un ethos complexe, composé de plusieurs facettes. Il y a d'abord un ethos de **légitimité**, attaché à l'image institutionnelle du guide de musée. Celui-ci est autorisé, du fait de sa position institutionnelle, à émettre des jugements de valeur sur les objets culturels. Mais cet ethos-là s'appuie ensuite sur la compétence du guide, étalée au cours de son discours. Il doit montrer qu'il possède à la fois savoir et savoir-faire, c'est-à-dire montrer qu'il est capable de répondre à diverses questions, de bien gérer les sujets respectifs. Il faut souligner que dans cette relation, les influences entre l'ethos institutionnel et l'ethos discursif sont mutuelles. À ce type d'ethos s'ajoute un ethos de **crédibilité**. La crédibilité n'est pas, à l'instar de la légitimité, une qualité attachée à l'identité sociale du sujet. Elle est selon Charaudeau (2005 : 91) « [...] le résultat d'une construction opérée par le sujet parlant de son identité discursive de telle sorte que les autres soient conduits à le juger digne de crédit ». Donc, le sujet parlant, en l'occurrence le guide, doit à travers son discours se montrer crédible. Pour ce faire, il doit satisfaire à trois conditions essentielles : (a) condition de sincérité ou de transparence, c'est-à-dire que son discours doit refléter ses vraies pensées ; (b) condition de performance qui, comme son nom l'indique, doit montrer qu'il est en

mesure de transmettre l'information attendue; (c) condition d'efficacité : son discours doit convaincre et charmer l'auditoire.

L'ethos **didactique (pédagogique)**. Le discours des guides touristiques est mû par une vocation commerciale (il doit vendre des produits culturels, que ce soient des visites guidées ou des conférences) et une vocation didactique (présenter des galeries ou des objets de musée, décrire leur contexte historique et culturel, montrer leur valeur, éduquer le goût esthétique du public). Un guide est tenu de fournir, dans un souci de clarté et de lisibilité, une information qui se donne pour objective et fiable. Parfois, il adopte même le style, les méthodes et le vocabulaire didactiques :

- (29) ça concerne le canton d'Uri
qui se trouve très exactement
alors là on va faire une petite leçon de géographie
- (30) mais là on voit le pommeau légèrement incurvé
alors je reviens à ma question de toute à l'heure
c'est quoi cette forme de h ou de i ?
- (31) G: alors cette dague que nous raconte-t-elle ?
alors si vous regardez bien
essayez de bien regarder
et vous allez voir que c'est pas très très évident
et il faudra me croire !
ça vous parle d'une histoire très très très chère aux Suisses concernant ce monsieur-là !
V: qu'est-ce que c'est ? des petits des hommes qui sont sur le ...?
G: oui il y a des hommes !
V: c'est Guillaume Tell celui-là

L'ethos de **sérieux** du guide de musée se construit à partir de divers indices corporels, comportementaux, vestimentaires et surtout verbaux. En ce qui concerne le discours oral du guide, celui-ci peut se construire un ethos de sérieux en démontrant sa compétence et son expérience, sa maîtrise du groupe et sa disponibilité pour répondre aux questions ou aux différents besoins des visiteurs. Cependant, il ne doit pas confondre sérieux et austérité car, s'il est vrai qu'il doit se montrer sérieux pour être crédible aux yeux des visiteurs, il ne doit pas exagérer, car il risque de projeter une image négative de quelqu'un de froid, prétentieux et pas très humain. Les plaisanteries du guide sont censées conférer plus de dynamisme et de convivialité aux interactions, qui ont lieu dans un cadre institutionnel assez contraignant ou du moins intimidant pour les visiteurs :

- (32) on a pu comme ça dégager quasiment quinze nouvelles salles au public
et sachez que d'ici
et jusqu'en deux mille dix-neuf
on va retravailler
et vous en aurez encore vingt de plus
donc voilà si après ça vous n'êtes pas contents !
je ne sais pas ce qu'il faut faire !
- (33) pour l'instant par contre j'ai des petites directives !
je vais faire la maîtresse d'école !

- (34) pour l'instant vous ne regardez que le recto !
 V – d'accord
 G – d'accord ?
 V – bon !
 V – promis !
 G – sinon, coups de dague ! (*la dague suisse fait l'objet de l'exposé*)

Nous sommes tout à fait d'accord avec Méric et Gautier (2017 : 448) lorsqu'ils estiment que : « Tout en appréciant la personnalité discursive du guide-conférencier et le jeu polyphonique entre discours officiel et discours davantage personnel, il sera attentif à la qualité et au sérieux de l'information communiquée, il se divertira d'un espace dans lequel il peut intervenir directement tout en s'imaginant les histoires et anecdotes relatives aux œuvres d'art grâce au discours dynamique de l'expert. »

L'ethos d'**humanité**. Il faut aussi que le guide se montre humain, c'est-à-dire qu'il doit faire preuve de respect, d'empathie, d'amabilité :

- (35) alors moi je vais vous laisser le temps de la regarder tranquillement
 et de bien observer
 notamment sa forme
 les parties dont elle est composée
 ensuite le fourreau bien sûr
 puisque c'est l'ensemble hein qui va nous intéresser
 et n'hésitez pas !

Il peut aussi avouer ses goûts et ses opinions personnelles, voire les limites de sa compétence ou ses doutes :

- (36) bon on ne sait pas exactement l'origine mais ça ce n'est qu'une supposition <heu>
 je transmets ce que j'ai vu dans les documents
 ça me paraît un peu étonnant
 parce que quand même les contacts avec le japon étaient vraiment très très peu fréquents et surtout complètement interdits à partir du seizième
 donc <heu> ça me paraît bizarre

Quelquefois, le guide se permet de montrer son côté humain, voire terre-à-terre, comme dans cet extrait où il commente sur la température agréable de la salle :

- (37) troisième étage salle des armures
 il fait bon
 c'est une salle où il fait bon

Conclusion

La notion d'ethos y a été considérée en articulation à la situation de communication institutionnelle spécifique de la visite-conférence et à l'optique de l'interaction verbale comme intersubjectivité. Ainsi, l'ethos se construit dans le

rapport entre coénonciateurs, autrement dit, dans l'interdépendance des deux pôles énonciatifs. Un bon guide doit adapter son discours d'abord aux normes du genre discursif spécialisé qu'est la visite-conférence et ensuite à son auditoire, afin qu'il puisse anticiper les réactions et les objections de ce dernier et tenter d'y répondre de son mieux. L'éthos du guide de musée est le résultat complexe de l'interaction entre l'éthos institutionnel (l'identité de l'institution touristique dans laquelle il évolue) et l'éthos qu'il construit par et à travers son discours devant les visiteurs.

Bibliographie

- Amossy, Ruth (éd.) (1999), *Images de soi dans le discours – La construction de l'éthos*, Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- Amossy, Ruth (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Nathan Université.
- Aristote (1967), *Rhétorique*, Paris : Les Belles Lettres, trad. M. Dufour.
- Auchlin, Antoine (2001), « Ethos et expérience du discours : quelques remarques », in *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M. Wauthion et A.C. Simon (éds.), Louvain : Peeters, 77-95.
- Benveniste, Emile (1966/1974), *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.
- Charaudeau, Patrick (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris : Vuibert.
- Charaudeau, Patrick/ Maingueneau, Dominique (2002), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris : Seuil.
- Dascal, Marcelo (1999), « L'éthos dans l'argumentation : une approche pragmarhétorique », in Amossy, Ruth (éd.), 1999, 61-74.
- Détrie, Catherine (2008), « Textualisation et (re)conditionnement énonciatif », en ligne : <https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08127.pdf> (consulté le 2 octobre 2021)
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris : Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1994), *Les interactions verbales* tome 3, Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1996), *La conversation*, Paris : Seuil.
- Le Guern, Maurice (1977), « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », in C.R.L.S. (éd), *Stratégies discursives*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon : 281-287.
- Maingueneau, Dominique (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris : Hachette.
- Maingueneau, Dominique (1996), « Ethos et argumentation philosophique. Le cas du *Discours de la méthode* », in Cossuta F., 1996 (éd.), *Descartes et l'argumentation philosophique*, Paris, 85-110.

- Maingueneau, Dominique (1999), « Ethos, scénographie, incorporation », in Amossy, R. (éd.) *Images de soi dans le discours – La construction de l'ethos*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, 75-100.
- Méric, Olivier/ Gautier, Laurent (2017), « Le discours du guide-conférencier comme marqueur d'identité d'une institution touristique : l'apport d'un corpus oral authentique », in *Etudes de linguistique appliquée*, 188 (2017/4) : 443-465.
- Rabatel, Alain (2020), « Une analyse de la démultiplication des éthos dit et montré dans le discours du Bourget de François Hollande raconté par Laurent Binet », E-rea [En ligne], 17.2 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020, (consulté le 19 juin 2021). URL : <http://journals.openedition.org/erea/9292>
- Rabatel, Alain (2004), « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », in *Langages*, 156 : 3-17.
- Vion, Robert (2001), « Modalités, modalisations et activités langagières », in Robert Vion (éd.), in *Approches interactives des faits de langues*, Marges linguistiques, no 2, marges. linguistiques.com : 209-231. (consulté le 2 octobre 2021)

L'HYPERBOLE DANS LES COMMENTAIRES EN ESPAGNOL SUR *TRIP ADVISOR* : LE MUSÉE DU LOUVRE À LA LOUPE

Stéphane PATIN
Université de Paris, France
stephane.patin@u-paris.fr

Résumé

Le Louvre, musée français le plus visité au monde, fait l'objet de nombreux commentaires évaluatifs en ligne sur les plateformes de réservation telles que *TripAdvisor*. Obéissant au principe du tourisme 2.0, les visiteurs du musée rédigent leurs avis constituant ainsi un type discursif spécifique où l'énonciation, dans un registre épideictique, fait l'éloge du lieu visité. À travers le prisme de la textométrie, c'est ce matériel discursif authentique que le présent travail se propose d'analyser en appréhendant comment l'emploi des hyperboles constitue une stratégie rhétorique de séduction et de persuasion.

Abstract

HYPERBOLE IN THE COMMENTS IN SPANISH ON *TRIPADVISOR*: THE LOUVRE MUSEUM UNDER THE MICROSCOPE

The Louvre, the most visited French museum in the world, is the subject of online evaluative comments on booking platforms such as *TripAdvisor*. According to the principle of tourism 2.0, visitors write their reviews, addressing reader, thus constituting a specific discursive type where the enunciation, in an epideictic register, praises the place visited. Using textometric approaches, the present paper analyses this authentic discursive material by understanding how the use of hyperbole constitutes a rhetorical strategy of seduction and persuasion.

Mots-clés: *tourisme 2.0, hyperbole, commentaires, textométrie*

Keywords: *tourism 2.0, hyperbole, comments, textometry*

Introduction

La richesse artistique et patrimoniale de la France contribue à ce que le pays soit parmi les plus visités au monde. Forte de son trésor artistique exposé dans ses musées, elle y reçoit des visiteurs nationaux et internationaux qui, avec les plateformes en ligne de réservation et d'évaluation, partagent leurs expériences muséales. Ainsi, par exemple, le musée du Louvre à Paris, musée français le plus fréquenté au monde en 2018 et 2019¹, fait l'objet de commentaires en ligne laissés

10.52846/AUCLLR.2021.01.05

¹ <https://presse.louvre.fr/96-millions-de-visiteurs-br-au-louvre-en-2019/>.

sur le site *TripAdvisor*² selon les règles et les usages d'une pratique communicationnelle subséquente au tourisme culturel 2.0 : le web 2.0. Ce web, deuxième génération, regroupe un ensemble de plateformes et d'outils (blogs, wikis, réseaux sociaux, etc.) qui permettent aux internautes de développer, modifier des contenus (sons, vidéos, photos, textes, etc.) et de les échanger. Le tourisme 2.0 désigne alors les applications du web 2.0 dans ce domaine d'activité. Ainsi, une grande partie des touristes préparent leur voyage en ligne, utilisent les différents outils du web 2.0 pour échanger des informations, publier des expériences touristiques, faire des comparaisons entre les établissements et les offres touristiques, localiser des attractions touristiques, etc. En contrepartie, les professionnels du tourisme utilisent le web 2.0 pour développer la collaboration et la communication dans l'entreprise et pour avoir accès à des informations sur le comportement des consommateurs, promouvoir les destinations touristiques, permettre de réserver des sites touristiques, des chambres d'hôtel, des billets d'avions, etc.

TripAdvisor est l'une plateforme représentative de la promotion de ce tourisme 2.0, qui a marqué un tournant dans le secteur puisqu'elle permet aux voyageurs de saisir et de partager leurs expériences de voyage en ligne afin qu'ils puissent aider les autres voyageurs dans leurs choix. En 2018, dans son rapport sur la e-réputation³, la plateforme avait recensé 66 millions d'avis déposés dont 53% pour le continent européen. L'étude révèle également que le système a ainsi rejeté 1,4 million de faux avis de façon automatisée, et 4,1 % par l'analyse humaine: le site web a donc acquis une telle importance qu'il constitue une référence dans le secteur du tourisme 2.0.

L'activité touristique, matrice de tout un univers discursif avec ses propres caractéristiques (première partie), suscite un intérêt grandissant parmi les chercheurs en linguistique, en analyse du discours ou en traduction, à en croire la récente et prolifique littérature⁴, sans que le tourisme numérique ne soit délaissé⁵ comme le manifestent quelques travaux spécifiques sur *TripAdvisor* ou sur toute autre plateforme du même gabarit⁶.

Ce travail s'inscrit donc dans le cadre scientifique de ces réflexions et cherche à mettre en lumière, par la méthode textométrique (deuxième partie), les phénomènes hyperboliques saillants, observés dans les commentaires que les visiteurs hispanophones du Louvre laissent sur *TripAdvisor*. En effet, nous posons comme principe que le discours touristique promotionnel, au même titre que le discours publicitaire, convoque des stratégies linguistiques et rhétoriques de séduction et de persuasion (Bugnot 2006, Planelles Iváñez 2014, Morcelo Ureña, Rodríguez de la Cruz, Morena Taboada 2018) auxquelles participent les hyperboles. C'est ainsi que ce trope, en tant que « construction d'une évaluation de l'objet de

² Disponible sur <https://www.tripadvisor.fr/>

³ Disponible sur <https://tripadvisor.mediaroom.com/press-releases?item=126283>

⁴ Voir, entre autres, Bugnot (2006, 2009), Calvi & Bonami (2008), Calvi (2010, 2016), Calvi & Mapelli (2011), Durán Muñoz (2012), etc.

⁵ Mapelli (2016), Suau Jiménez (2011), Piccioni (2016), etc.

⁶ Voir, par exemple, Mancera Rueda (2018).

discours plus intense que celle ordinairement associée à la représentation d'objets comparables » (Verine 2008 : 117) représente un procédé d'amplification (ou d'intensification) sémantique qui trouve alors dans les commentaires touristiques muséaux en ligne un terreau fertile (troisième partie).

1. Le discours touristique : visitez les contrées d'un genre discursif peuplées d'hyperboles

Le discours touristique, entendu comme une production énonciative qui a pour finalité toute activité et tout moyen qui contribuent à la création d'une destination de voyage, à sa promotion et à sa consommation, pour des touristes, constitue un genre discursif spécifique. Or, si le discours touristique puise sa production textuelle dans plusieurs champs de l'activité humaine, nous pouvons nous demander si la communication touristique relève d'une communication spécialisée.

1.1 Communication spécialisée

La question de savoir si la langue du tourisme appartient aux langues de spécialité a été largement débattue et parfois remise en question car elle regroupe, non seulement une trop grande hétérogénéité de domaines d'application (économie, géographie, histoire de l'art, gastronomie, etc.), mais aussi, parce qu'elle porte en elle une trop grande part de langue générale qui justifierait son « non-classement » dans les langues de spécialité.

Cependant, à l'instar d'auteurs tels Alcaraz Varó et al. (2007), Calvi (2011) ou Sanmartín Saéz (2012), les aspects lexicaux, syntaxiques et textuels propres au discours touristique font de lui une langue de spécialité « caractéristique » de milieux professionnels pour reprendre la définition de Lerat (1995 : 20-21). En effet, la langue de spécialité est une langue naturelle considérée en tant que vecteur de connaissances spécialisées.

Calvi (2016 : 189) précise d'ailleurs que « [...] chaque secteur de l'activité professionnelle choisit les moyens linguistiques les plus adéquats pour exprimer ses propres concepts le plus clairement possible et pour favoriser la communication entre experts ou entre ces derniers et le public ».

Cette communication spécialisée poursuit trois objectifs (Calvi et Bonomi 2008 : 183) applicables au secteur du tourisme: 1) informer car dans le tourisme la demande d'information est très élevée tant sur les aspects pratiques et logistiques (horaires, transports, etc.) que sur les aspects culturels, artistiques de la destination touristique; 2) persuader le public pour la vente d'un produit ou pour promouvoir l'image touristique d'une destination; 3) conseiller à travers des instructions et les conseils lors des voyages, visites et séjours touristiques, comme le font les commentaires en ligne.

En outre, les textes touristiques sont tellement nombreux et variés que le degré de spécialisation est très large. En ce qui concerne les commentaires sur *TripAdvisor*, il s'agit essentiellement d'une communication de non spécialistes à des non spécialistes du tourisme, phénomène qui est de plus en plus observable dans les environnements numériques du web 2.0 où le *lego* se fait *experto*. Nous n'avons donc pas affaire à une

communication touristique spécialisée proprement dite, néanmoins, ces commentaires partagent plusieurs caractéristiques de la langue du tourisme⁷ sur le plan lexical, syntaxique et stylistique. C'est ce dernier aspect qui sera traité dans ce travail dans la mesure où le focus est orienté sur l'emploi des hyperboles.

Les commentaires en ligne, selon Calvi (2010 : 19), appartiennent au « [...] large éventail de textes dans lesquels le touriste lui-même devient expert et émetteur du discours touristique, dans le but d'échanger des opinions et d'exprimer des évaluations ». Selon le principe du *crowdsourcing* sur lequel est basée *TripAdvisor*, les utilisateurs sont les seuls créateurs du contenu proposé par le site. Ce modèle permet en théorie de garantir aux personnes qui préparent leur voyage l'authenticité et la sincérité des avis postés puisque les commentaires qui s'y trouvent sont écrits par d'autres clients qui, comme eux – et avant eux, ont préparé leur séjour et ont vécu l'expérience touristique que l'utilisateur s'apprête à vivre. L'utilisateur, devenu prescripteur actif, engage par son commentaire son ethos et la fiabilité de son profil au sein de la communauté de voyageurs qui lui font confiance.

L'activité touristique génère toute une myriade de productions textuelles qui s'inscrivent dans des genres discursifs définis.

1.2 Un genre discursif

Les textes générés par le tourisme peuvent s'inscrire dans différents genres, c'est-à-dire, dans différentes classes textuelles nées au sein d'une communauté discursive comprise comme « des groupes dont la finalité essentielle est la production de discours » (Maingueneau 1984 : 16) qui obéissent à des objectifs de communication précis et se caractérisent par des traits rhétoriques et formels relativement stables plus ou moins perméables aux facteurs culturels et contextuels (Adam 2001).

Selon Calvi (2010 : 22-28), il existe plusieurs familles de genres touristiques qui se déclinent en

- genres éditoriaux (guide de voyage, revue, etc.), principalement élaborés dans le monde éditorial répondant à la demande d'informations du touriste ;
- en genres *institutionnels* (prospectus, publicité, page web institutionnelle, etc.) dont l'origine provient des organismes officiels qui promeuvent l'image touristique de la destination ;
- en genres *commerciaux* (publicité commerciale, catalogue de voyage, prospectus d'hôtel, page web d'une agence de voyage, etc.) ;
- en genres *organisationnels* (billets d'avion, contrats, réservations, factures, rapports, etc.) propres aux entreprises du tourisme dont le but procédurier est de maintenir leurs relations externes et internes ; - en genres *juridiques* qui légifèrent et réglementent les activités touristiques ;
- en genres *scientifiques et universitaires* (articles, ouvrages, etc.) dont le thème est le tourisme ;

⁷ Voir entre autres, Alcaraz Varó (2000), Calvi (2016) et Durán Muñoz (2014 : 54-58).

- et en *genres informels* (forums, blogs, etc.) qui regroupent tous les textes en ligne rédigés par les touristes internautes pour échanger sur une destination touristique, donner son avis sur un endroit visité, etc.

Puis, au sein de ces familles de genres, se trouvent les genres avec une autonomie fonctionnelle et formelle : le guide descriptif, l'itinéraire, le guide pratique, le programme de voyage, le reportage, l'annonce, le rapport d'activités touristiques, les billets, les réservations, contrats, etc., les lois relatives au tourisme et les forums de discussion de voyageurs, les blogs de voyage. Ces forums et blogs ont pour objectif d'offrir des informations détaillées et empiriques, sans finalité lucrative sans dissimuler les déceptions qu'ils communiquent avec dysphorie, ou en faisant la promotion touristique avec une certaine euphorie.

La réflexion menée par Paveau (2017 : 300) sur le genre produit dans l'univers numérique est fort intéressante pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'auteure appréhende les genres numériques à partir de leurs environnements discursifs et textuels tout en les considérant dans leur milieu numérique natif. C'est dans cette perspective écologique qu'elle propose le concept de *technogène de discours* qu'elle définit comme « [...] un genre de discours doté d'une dimension composite, issue d'une *coconstitution* du langagier et du technologique » et précise qu'

« [...] il peut appartenir à un genre relevant du monde pré-numérique mais que les environnements numériques natifs dotent de caractéristiques spécifiques (comme le commentaire en ligne) ou constituer un genre numérique natif et donc nouveau (comme la twittérature ou l'article de presse en ligne sous forme d'anthologie de liens et de tweets). Le technogène de discours est donc marqué par ou issu de la dimension technologique du discours, ce qui implique un fonctionnement et des propriétés particuliers ».

Ensuite, parce que ces observations l'amènent à classer les technogènes en trois catégories (Paveau 2017 : 301-304) en fonction des contraintes technologiques : les technogènes prescrits (blog, tweet, les messages éphémères de *Snapchat*) qui dictent des formats de production discursive (oral ou écrit, ordre antéchronologique des billets, limitation du nombre de caractères pour le tweet) ; les technogènes négociés sont des genres de discours préexistants dans l'univers pré-numérique mais qui, en entrant dans le monde numérique, adoptent des caractéristiques technolangières et technodiscursives. Ils circulent ainsi dans les deux univers, en ligne et hors-ligne. C'est le cas des top list (liste numérotée) du meilleur ou du pire, du plus lu, du plus consulté ou du plus commenté, à partir d'algorithmes ; les technogènes *produisés*⁸ regroupent des genres de discours numériques natifs d'internet produits par les internautes hors des contraintes des technogènes prescrits et négociés tels que les commentaires, les articles de presse avec liens, « les mêmes ».

⁸ Le mot est formé à partir du mot-valise, *produsage* qui « [...] décrit le fait que dans une communauté collaborative en ligne, la frontière entre producteur et usager de contenus s'efface [...] », Paveau (en ligne).

2. Corpus d'étude : plongez dans les eaux des données textuelles avec *TXM*

Pour analyser l'emploi de ce trope, un corpus regroupant les commentaires en espagnol sur le Louvre de 2009 à 2019 a été constitué afin d'être exploité selon une perspective quantativo-qualitative avec le logiciel de textométrie *TXM*.

Selon Pincemin et al. (2008 : 87-88),

« [...] la textométrie développe les possibilités de consultation et d'analyse de corpus textuels en faisant appel à des décomptes et des modélisations statistiques et en combinant aux possibilités de repérage d'occurrences, des calculs de tri, de sélection et de réorganisation statistique. Ces méthodes sont mobilisables pour toute la gamme des paliers de description linguistique (tels que mot, phrase, texte), tant pour les motifs étudiés que pour les contextes mobilisés. »

Les outils textométriques procèdent à la segmentation des textes en unités textuelles paramétrables selon les objectifs d'étude qui peuvent être la forme graphique, c'est-à-dire, une suite de caractères alphanumériques séparée d'une espace, ou une catégorie grammaticale particulière, une unité supérieure à la lexie simple, etc.

Cette méthode d'analyse s'inscrit dans celle de la linguistique de corpus qui vise à analyser les données linguistiques empiriques d'une langue « authentique », mises à jour dans et par le contexte, grâce aux outils informatiques afin de décrire systématiquement la langue en discours, au sens saussurien, d'une communauté linguistique donnée. Ces outils cherchent par la systématisation à identifier, classer et comptabiliser les items textuels qui servent à décrire des usages observés dans les textes numériques compilés, avec une approche quantitative sans pour autant délaisser la perspective qualitative. En effet, le parcours interprétatif de la linguistique de corpus s'opère en double lecture. Comme l'indiquent, par exemple, Rastier (2011) et Mayaffre (2014), l'approche quantitative doit être complétée par le retour au qualitatif via le co-texte.

« Nous posons en effet que la description-interprétation d'un corpus ne peut pas plus faire l'économie de l'établissement des unités du discours – c'est-à-dire d'une réflexion qualitative sur les objets traités – que l'économie d'une prise en compte de leur représentativité – c'est-à-dire d'une réflexion quantitative sur la régularité/irrégularité des phénomènes, leur absence/rareté/redondance dans le corpus ». (Mayaffre 2014 : 1).

Le corpus d'étude issu des commentaires en ligne de *TripAdvisor* est un corpus numérisé, selon l'expression de Paveau (2014, en ligne), c'est-à-dire constitué des données nativement numériques⁹. Il présente, selon Emerit (2016, en ligne), trois traits définitoires :

⁹ Paveau (2014, en ligne) distingue trois degrés de numéricité des textes. Au plus bas degré de numéricité, se trouve le texte numérisé. Il s'agit d'un texte scanné plus ou moins modifiable et simplement mis en ligne. Au niveau intermédiaire se situe le texte numérique, document produit en contexte électronique hors ligne, sur un ordinateur, un téléphone, une tablette, et

1) l'instabilité du corpus par l'ajout continu de données (nouveaux commentaires, nouvelles fonctionnalités du site) ainsi que par la possible disparition d'une partie des données (par exemple lors de la fermeture d'un compte, etc.) ;

2) la mixité des données nativement numériques qui peuvent être multimodales (textes, images, etc.), poly-sémiotiques (typographies, couleurs, etc.), technolangières (technosignes, technomots, hypertextes), etc. ;

3) l'incomplétude, c'est-à-dire, la part inaccessible à la recherche d'une partie des données numériques que Emérit appelle « corpus idionumérique », autrement dit, les données de l'environnement numérique dont une partie est personnalisée en fonction des traces numériques laissées par l'utilisateur lors de ses consultations antérieures ou générées par l'environnement technologique matériel par lequel l'utilisateur accède au numérique: consulter *TripAdvisor* depuis une application mobile ou un navigateur internet modifie l'environnement d'apparition des données. Pourtant, la clôture du corpus numérique, du moins momentanée et « [...] essentielle pour la rigueur de la démarche scientifique va de pair avec la prétention de l'exhaustivité du traitement. Clos, délimité, le corpus numérique sera soumis dans sa totalité au même traitement systématique et exhaustif ». (Mayaffre 2006, en ligne).

Après le pré-traitement du corpus textuel, *TXM* donne des premiers résultats statistiques généraux, présentés dans le premier tableau ci-dessous :

Musée	Nb mot	Nb commentaire	Moy. du Nb mot par commentaire
Louvre	461 522	8 834	52,24

Tableau 1: Principales données statistiques du corpus

Ce corpus, composé de 8 834 commentaires avec un total de 461 522 mots, et une moyenne de 52, 24 mots par commentaire, a été partitionné selon la note que les visiteurs ont attribuée dans leurs commentaires à partir de l'échelle suivante : note 1 (*horrible*), note 2 (*médiocre*), note 3 (*moyen*), note 4 (*très bien*), note 5 (*excellent*) :

Notation	Nb de mot	Nb de com.	Moy. Nb Mot/com.
1	2 086	31	67,29
2	3 143	55	57,14
3	21 443	386	55,55
4	90 494	1 702	53,16
5	344 356	6 660	51,70
TOTAL	461 522	8 834	56,96

Tableau 2 : Données statistiques du corpus selon la catégorie de notes

La lecture de ce deuxième tableau fait observer plusieurs tendances statistiques intéressantes.

qui possède toutes les caractéristiques de l'écriture au clavier. Au plus haut degré de numéricité, se trouve le texte numérique, produit nativement en ligne.

Tout d'abord, la catégorie *excellent* est la plus massive avec 344 356 occurrences distribuées 6 660 commentaires, couvrant 75,3 % de la superficie totale des commentaires en espagnol sur le Louvre, ce qui traduit le haut degré de satisfaction de grande majorité des touristes hispanophones visitant le Louvre. Les deux catégories, 1 et 2, respectivement *horrible* et *médiocre*, couvrent, au contraire, la plus petite surface textuelle avec 2 086 occurrences pour la catégorie *horrible* et 3 143 occurrences pour la catégorie *médiocre*, soit un total de 5 229 occurrences, réparties en 31 et 55 commentaires, respectivement. Les avis de ces deux catégories sont minoritaires n'occupant que 0,9 % du total des commentaires.

Ensuite, le nombre de commentaires par note est proportionnellement l'inverse du nombre de mots par commentaire. Autrement dit, plus la catégorie regroupe des commentaires, et moins ces derniers sont longs. Ce fait est en corrélation avec le type de notations. En effet, les catégories aux commentaires les plus nombreux mais les plus courts sont celles des notes de 5 (*excellent*) où l'on observe une augmentation exponentielle du nombre de commentaires, manifestation de l'enthousiasme général et du haut degré de satisfaction. Les avis sont exprimés plutôt laconiquement comme si le consensus dans l'expérience-évaluation (très) positive n'avait pas besoin de nombreuses explications ni de justifications détaillées :

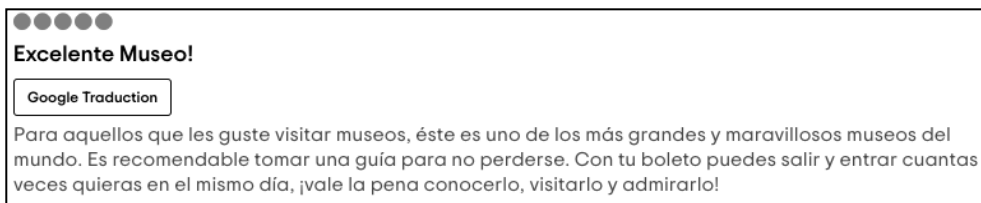


Figure 1 : Commentaire en espagnol de catégorie 5 : 51 mots

Inversement, les commentaires les moins nombreux sont les plus longs et concernent les notations les plus basses (1 : *horrible* et/ou 2 : *médiocre*) où la description des faits est réalisée dans les moindres détails pour non seulement exprimer un vif mécontentement mais aussi pour déconseiller la visite du lieu :

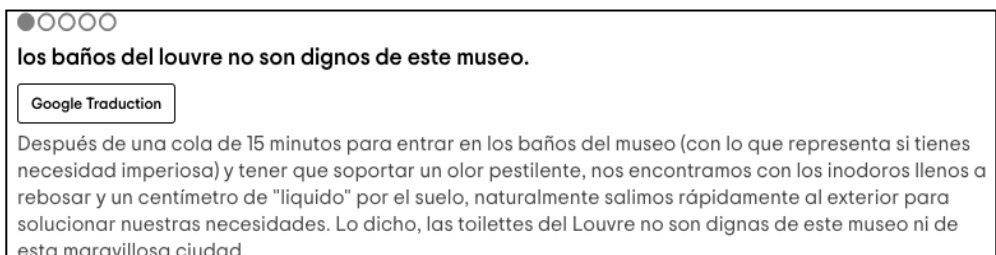


Figure 2 : Commentaire en espagnol de catégorie 1: 71 mots

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
. Que mas??? Podemos pedir	??	!? Impresionante... Te recomiendo
! " " Qué decir sobre el Louvre	??	?? Solo os decimos que vale la pena

Tableau 6 : Extrait du concordancier de l'étirement de ?

word	Fréquence ^
muuuucho	6
enooooorme	5
enooooorme	4
muuuuuv	4
muuuuchas	3
muuuucho	3
muuuuv	3
toooooo	3
enormeeeee	2
taaaan	2
todoooooo	2

Tableau 7 : Extrait de l'index hiérarchique des principales formes avec étirement vocalique

3.2 Morphologie

Certains procédés morphologiques participent à l'expression hyperbolique. Nous en retenons un: la suffixation pour la création de superlatifs absolus.

Parmi les superlatifs absolus (174) figurent principalement:

eslemma	Fréquence v
muchisimo	41
muchisima	22
arandisimo	18

Tableau 8 : Index hiérarchique des principaux superlatifs absolus

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
super limpio es maico. altamente recomedable es	arandisimo	no lo acabais en un dia v el
para recorrerlo completo Es hermoso el museo.	arandisimo	! Solo pude estar 4 horas as
ir lis miércoles por la tarde. hav	muchisima	menos aente. Es inmenso. d
tickets de más de un día. Es	muchisima	cultura v parece que el ma
. es precioso " Es un hermoso v	arandisimo	museo pero hav que ir muv
lo mas importante. Muv recomendable. tiene	muchisima	variedad entre pintura. escu
para verlo. Es un lugar impresionante.	arandisimo	v lleno de cosas interesante
del mismo te puedes enredar es un museo	arandisimo	v debes dedicarle un día cor

Tableau 9 : Extrait du concordancier des principaux superlatifs absolus

À noter que la forme suffixale correcte est accentuée *-ísimo* mais se trouve minoritaire dans les commentaires (17) dont *famosísima* (3), *famosísimo* (2), fait imputable à l'écriture simplifiée dans un environnement numérique.

3.3 Lexique

Certaines formes lexicales contribuent à la construction de domaines et de classes sémantiques selon la distinction établie par Mathieu-Colas (2007).

Parmi les items hyperboliques dont la fréquence est supérieure à 20, nous avons répertorié des formes lemmatisées relatives au domaine esthétique valorisant telles que *belleza* (200), *precioso* (229), *magnífico* (117) :

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
dado por ello Como no conomverse ante tanta	belleza	. Pero aun asi la belleza lleva tiempo v hav que
ante tanta belleza. Pero aun asi la	belleza	lleva tiempo v hav que caminar bastante. si no e
viaiar a Europa v no ir a estas	bellezas	que tiene la Humanidad. Como todo París v sus
imposible verlo en un día. De arauitectura	manífica	por fuera. en su interior -v sus tres salas- no dar
adros. haciendose fotos. que contemplando la	belleza	de los mismos. Completísimo museo que alberca
de escultura. Este museo es enorme v	precioso	definitivamente una parada en la visita a Paris. C
Samotracia v la Venus de Milo. tanta	belleza	en un sólo lugar... v corrí. corrí. para llegar
lo teniamos a cien metros.. es	precioso	por fuera v por dentro pero la impresión más ara
. está lleno de otras obras esopectaculares v	preciosas	Conseguir el plano de manera anticuada. v orca
historia en sí mismo. además de las	maníficas	obras de arte que contiene. Contraten un guía c

Tableau 10 : Extrait du concordancier des lemmes *belleza*, *precioso* et *magnífico*

D'autres formes renvoient au domaine de grandeur aussi bien dans le sens concret [*enorme* (734), *inmenso* (403), *gigante* (155), *interminable* (142), *grandioso* (73), *gigantesco* (59), *grandeza* (24), *majestuosidad* (24), *majestuoso* (17)] :

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
no caímos v hacía mucha calor. Edificio	aiantesco	. El museo es el no va mas. Solo estuvi
v lueao puedas continuar la visita. Es	enorme	!!! La entrada la compramos el día ante
tramos la manera de aprovecharla. Museo	aiantesco	para pasar muchas horas v terminar ad
de obras de arte en su interior es	inmensa	v no os querréis perder nada una vez e
poca información. v al ser un sitio	enorme	. te pierdes. No sabes en qué planta es
es precioso!!! Aparte. es	inmenso	. por lo que debes priorizar lo que realn
largaas colas. El edificio es elegante v	enorme	. hav colecciones de pinturas de artista
Visitado en octubre de 2000 El edificio es	enorme	v bellissimo. en el centro de la plaza esta
o es bellissimo e impresionante. ademas de	enorme	no lo puedes recorrer completo en un d
!!! El edificio es hermoso v	aiante	. El cuadro de la mona lisa está bien se

Tableau 11 : Extrait du concordancier des lemmes *gigantesco*, *enorme*, *inmenso* et *gigante*

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
por dentro v por fuera. Se respira	maiestuosidad	allí donde mires. Nos puede llevar varios d
itar el Louvre. Aparte de la arauitectura	maiestuosa	. contiene una cantidad maravillosa de ob
volver! Arte. decoración de época.	maiestuoso	. único. Si no eres un entendido. también
. lo cual esta iustificado por toda la	arandeza	v riqueza historica v cultural. Lo que si se
que ha pasado a la historia por su	arandeza	en arte. la arauitectura es impresionante. .
. Parada obliqatoria en París. un lugar	maiestuoso	v espectralar a partes iquales. Bellísimo
vi un museo tan pero tan grande v	maiestuoso	. Lo recomiendo para días de lluvia v de n
París. no puedo deiar de visitar este	arandioso	museo. Contiene una cantidad impresionr
lo que se pueda. Ciertamente. su	arandeza	v maanificencia impresionan casi que a cu

Tableau 12 : Extrait du concordancier des lemmes *majestuosidad*, *majestuoso*, *grandioso* et *grandeza*

que dans le sens figuré [*gran* (413), *grandes* (345)]:

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
eriencia única e inolvidable Encuentras los	grandes	tesoros de la humanidad. es
er cansados pero disfrutamos de todas las	grandes	obras de este sitio. Ps: comi
por sus kilómetros de galerías. admirar las	grandes	piezas como " " La coronaci
arte a la altura de pocos. Un	gran	descubrimiento v con un lar
en un solo edificio. uno de los	grandes	museos mundiales que si tie
exposición sino las salas mismas son una	gran	obra de arte. con artesanad
o tiempo pero merece la pena entrar tiene	grandes	obras aunque personalment

Tableau 13 : Extrait du concordancier de *grandes* et *gran*

Lorsque *grandes* (345) est épithète et antéposé aux noms (247), position majoritaire, il qualifie principalement les noms tels que *obras*, *museos*, *artistas*, *colas*, *maestros*, *colecciones*: *grandes obras* (80), *grandes museos* (23), *grandes artistas* (12), *grandes maestros* (10), *grandes colecciones* (9). *Gran* (413), forme apocopée de grande, magnifie par une quantité indéterminée supérieure, un trait, une qualité à connotation positive : *gran museo* (68), *gran calidad* (7), *gran belleza* (6). Mais il peut également quantifier [*gran cantidad* (50), *gran parte* (33)]. *Enormes* (64), *inmensa* (30), *inmensas* (22) et *interminables* (89) se rapportent principalement aux queues et aux files d'attente [*cola / colas / fila / filas* (53)], contribuant à une évaluation dévalorisante :

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
con antelación. va que la fila es	inmensa	v a la intemperie. Sin embarc
s visita obliada. Entrada cara. colas	interminables	v coordinación penosa. Tuvim
de menos! Muchísima aente v colas	interminables	. Sobra decir que si tienes tiem
mítico por el cine v la Gioconda pero	interminables	sus colas v creo que mal oraa
adas por inernet. para evitar las filas	enormes	. además ir temprano. No fui c
ios de interes cultural para evitar las	inmensas	colas. Como es nuestra seun
s. De esta manera evitaréis las colas	interminables	. " con el Paris visite tienes la c

Tableau 14 : Extrait du concordancier de *inmensas*, *interminables* et *enormes*

Certaines formes servent à indiquer les effets psychologiques, sensoriels ou intellectuels que produit la visite [*impresionante* (788), *increíble* (584), *espectacular* (407), *encantar* (262), *admirar* (175) *impresionar* (86), *contemplan* (69), *fascinante* (59), *inolvidable* (55), *impactante* (50), *fascinar* (14)]:

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
otros museos no te deian Realmente	fascinante	. podés perderte horas v no terminas de admirar la
nizado v señalizado. ver la mona lisa	impresionante	. tenés paredes v paredes de frescos extraordinari
iendo si hav poco tiempo. Realmente	impresionante	mucha culturas obras v demas te recomiendo dedi
a devidamente senalizado Realmente	impresionante	. aparte que después de las 6 si bien recuerdo. du
seo! Vale la pena visitarlo. Realmente	impresionante	. el mejor museo v muv bien oranizado. especial
personas discapacitadas Realmente	impresionante	! Muchísimo para ver en una sola visita. compra
corrido sea así llevadero. Realmente	impresionante	. Conviene ir los días en que cierran a las 9.
bertad Guiando al Pueblo. Realmente	impresionante	. Recorrimos alrededor de cinco horas v nos queda
información de las obras. Realmente	impresionante	. un lugar bastante bonito tanto en su interior com
lo debe perder....! Realmente me	impresionó	!!! Es enorme. recomiendo ir desde temprano así d
increible para los amantes del arte. es	fascinante	recorrerlo. les aconseio tomar el audio auía es mu
ne conocer la Monalisa ademas de los	espectaculares	murales. esculturas v pinturas que se exhiben allí.
sin recorrer el Louvre. El museo es	impactante	. uno podría pasar semanas corriendo sus obras. E
oras clásicas. Imperdible! Realmente.	impresionante	. Es enooorme. fui con mi pareja v estuvimos al m
ir con tiempo poraue es muv grande.	Impresionante	en todos los sentidos. incluido el arauitectonico. Re
tedioso recorrer pero vale la pena. es	impresionante	v bello todo. Es enorme v se necesita medio día d
internet Ya que hav bastante fila Es	espectacular	Recomiendo recorrerlo los días de horario extendi

Tableau 15 : Extrait du concordancier des lemmes *fascinante*, *impresionante*, *impresionar* et *espectacular*

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
ar que es una belleza x fuera es	increible	En nuestro viaie a Paris nos diriaimos a este mu
muchas obras desconocidas son	increíbles	v merecen la pena. En Paris uno de los mejores
stóricos una experiencia única e	inolvidable	Encuentras los grandes tesoros de la humanida
por que es el louvre. Enorme.	increíble	. fascinante. Así puedo resumir mi visita al Louv
nás importante. Una experiencia	inolvidable	. El museo por excelencia ENorme. maravilloso.
). Enorme. Mucha cola. pero	increíble	. se necesita una semana entera para visitarlo.

Tableau 16 : Extrait du concordancier des lemmes *increible* et *inolvidable*.

Le musée sollicite de façon privilégiée la vue comme l'indiquent les verbes sensoriels *admirar* (175) et *contemplan* (69) :

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
hav. Fui muv emocionado para poder	contemplan	La Gioconda. Pero al llegar a su sala no pude c
. v me tomé la tarde completa para	admirar	la arauitectura del lugar. con paciencia. va que
ara estar todo un día entero extasiado	contemplando	la capacidad artística del ser humano. Las insta
se llena de gente v es muv difícil	contemplanla	. Afuera de esa sala hav unos cuadros muv bor
ente mirándolos pero que vale la pena	contemplan	. Lo otro que me llamo la atención. fue una sala
frescas. Luego retrocede en el tiempo	contemola	una belleza anónima que existió " " La Venus d
onda. Hav mucho arte para conocer v	admirar	aunque las visitas siempre son más cortas que

Tableau 17 : Extrait du concordancier des lemmes *contemplan* et *admirar*

D'autres verbes participent à des tournures d'affection positive [*encantar* (262), *fascinar* (14)]:

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
obras de los pintores italianos del Renacimiento me	encantaron	entre ellas pinturas de Leonardo. Rafael. Tambien
situada o poraue no sov obiativa v me	encanta	esa obra: por otro lado La Monalisa estaba satura
v en un momento estaba dentro Directamente me	fascinó	. encontré lo que fui a buscar v más de lo que
días v aún faltarte cosas por ver nos	encantó	impresionante como puedes disfrutar de tantas v t
mucho la visita a este museo. Me	encantaron	los cuadros de Da Vinci. la Venus v los obietos ec
cien más. Tiene una colección que me	encanta	donde destaco los cuadros de Jacques louis davi
con las obras de arte exouestas. nos	encantó	la seccion dedicada al arte eaiocio!! El coniuato a

Tableau 18 : Extrait du concordancier des lemmes *encantar* et *fascinar*

D'autres formes relèvent plutôt du domaine de l'irréel [*maravilloso* (527), *maravilla* (269), *genial* (103), *fantástico* (76), *mágico* (53), *fabuloso* (48)]:

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
Pero vimos parte de las muchas obras	maravillosas	que tiene. La Gioconda. lo he comentado con
eden asistir asiduamente. ¡ Es un lugar	maravilloso	. Tantas obras de arte ¡untas! Es imposible apr
espectacular no te cansas de encontrar	maravillas	del arte pases por la sala que pases.... Y uno
resan. Paseo imposible de ser obviado.	Maravilloso	3 veces que he estado en Paris 3 veces que h
te espectaculares. La colección de este	maravilloso	Museo no se circunscribe ni mucho menos a s
puedes ir a París v no ver esta	maravilla	. A mi opinion fue una excursion normal. va au
para evitar multitudes! A parte de las	maravillas	artísticas que vemos allí. el museo me pareció

Tableau 19 : Extrait du concordancier des lemmes *maravilloso* et *maravilla*

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
... No es sólo la Gioconda! Es	fantástico	para todos. entendidos o no
l apartado de pintura francesa está	genial	. Todo el edificio es especta
cho más que ofrecer v conocer. es	fabuloso	. A nuestro gusto el mejor (c
r su visita... Acceso desde el metro	genial	. Gratuidad para menores d
de la plaza v la pirámide un lugar	mágico	! Además de las obras reco

Tableau 20 : Extrait du concordancier des lemmes *fantástico*, *genial* et *mágico*

Enfin, certains autres adjectifs marquent une évaluation paroxystique [*excelente* (274)]:

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
de ser largas son fluidas! Audio auía	súper	recomendable! Son 5 e
seleccionado las obras que quieres ver. es	súper	importante ir con un au
dinámico v atractivo. Cinthia Ramirez es una	excelente	opción. nos tocó para r
de las piezas que se encuentran allí.	excelente	la audio auia. que expli
que le gusta es muy interesante v una	excelente	visita. A mi opinión. es
a ver obras menos conocidas (e igualmente	excelentes). A quien en verdad le

Tableau 21 : Extrait du concordancier des lemmes *súper* et *excelente*

Enfin, les formes [*completo* (569), *entero* (447), *infinidad* (37), *completamente* (38)] exprimant la complétude :

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
meiores museos del mundo!! Para recorrerlo	completamente	es necesarios más de un día porau
donde quieres ir. Pero bueno. tiene	infinidad	de obras de arte. Es tan grande au
la historia de la humanidad. Como recorrerlo	completamente	requeriría más de 60 días. es acor
erlo en profundidad Es un museo inmenso con	infinidad	de obras. Recomendando ir con tiemp
ña con muchísima gente haciendo fotos v hav	infinidad	de obras más que ver. Es un Muse
o quiere ver porque llevaría varios días visitarla	completamente	es un lujo poder apreciar las bellez
arte luz color me gusta mucho Ver a	infinidad	de pintores copiando cuadros con

Tableau 22 : Extrait du concordancier de *completamente*, *infinidad* et *completamente*

Au masculin singulier, *completo* (322), en tant qu'épithète (180), est postposé à son substantif (172) et qualifie essentiellement *día / dia* (136) : *día completo* (103), *dia completo* (33). *Día/día completo* renvoie à la durée minimale voire insuffisante de la visite effectuée ou à la durée recommandée :

- (1) Estuve un **día completo** y no pude ni ver la tercera parte
- (2) Debes dedicarle un **día completo**
- (3) Necesitas tomarte un **día completo**

Tout comme *Entero* (393) et *enteros* (17). Les commentaires indiquent qu'une journée entière [*día entero / dia entero*] est nécessaire pour tout visiter :

- (4) Tendrás que dedicarle un **día entero** a recorrer el museo
- (5) Hay que ir por un **día entero** para conocerlo todo
- (6) Hay que estar un **dia entero** para disfrutarlo

Voir plusieurs jours [*días enteros* (13)] :

- (7) Si se quiere ver todo, hacen falta **días enteros**
- (8) Es tan grande que podrías estar dos **días enteros** dentro
- (9) Podría pasar **días enteros**

3.4 Syntaxe

Au niveau de la syntaxe, nous avons répertorié parmi les hautes fréquences, des formes qui encodent une intensité forte ou une quantité supérieure indéterminée [*muy* (2561), *mucho* (635), *cantidad de* (401), *miles* (116), *super* (50)].

Muy (2561) est l'adverbe prototype de l'intensification à valeur superlative absolue. Il intensifie le plus fréquemment un adjectif (1670) :

word	Fréquence
<i>muy arande</i>	327
<i>muy interesante</i>	74
<i>muy bonito</i>	62
<i>muy buena</i>	56
<i>muy lindo</i>	53
<i>muy bueno</i>	46
<i>muy recomendable</i>	45

Tableau 23 : Extrait de l'index hiérarchique de *muy* + adjectif qualificatif

puis de façon plus minoritaire, un adverbe (341) :

word	Fréquence
<i>muy bien</i>	215
<i>muy muy</i>	32
<i>muy temprano</i>	32

Tableau 24 : Extrait de l'index hiérarchique de *muy* + adverbe

Ou un participe passé (163) :

word	Fréquence
muy concurrido	11
muy conocidas	8
muy organizado	6

Tableau 25 : Extrait de l'index hiérarchique de *muy* + participe passé

Súper (48) et sa forme incorrecte non accentuée, *super* (75), suivis d'un adjectif qualificatif (87), d'un participe passé (12) ou d'un adverbe (9) :

word	Fréquence
super grande	7
súper fácil	3
super interesante	3
súper rápido	3
super recomendable	3
súper recomendable	3
super bien	2
súper cerca	2
super claro	2
súper grande	2
súper importante	2

Tableau 26 : Extrait de l'index hiérarchique de *super* + adjectif qualificatif

possèdent la même valeur que *muy*, mais appartiennent à un registre plus familier¹¹:

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
ustan mucho. Pero el museo es	super grande	v en aeneral muy bonito. Sus o.
su historia v sus obras de arte.	super recomendable	al que le gusta el arte. realmen.
a las exhibiciones. Maiestuoso v	súper interesante	. De Grecia v Egipto tienen mu.
exhiben a lo laroo de sus salas.	súper recomendado	v de visita obliqatoria si vas a P
rada. asi que las filas de acceso	super rápido	. Definitivamente uno de los atr.
que lo toman sin dudas un luar	súper interesante	para disfrutar con tiempo. El m.
. la verdad es que el sitio es	super grande	con un día entero no da tiempo.

Tableau 27 : Extrait de l'index hiérarchique de *super* + adjectif qualificatif, adverbe, participe passé

Mucho (635) en tant qu'adjectif de quantité supérieure indéterminée, se rapporte aux noms suivants:

¹¹ À noter que la forme accentuée est la seule correcte, mais minoritaire (22), licence que les internautes utilisent dans un contexte numérique.

word	Fréquence
mucho tiempo	375
mucha gente	232
muchas horas	56
muchas cosas	53
muchas obras	52
mucha cola	47
mucha historia	32
Mucha gente	28
muchísima gente	28
muchas veces	27
muchas salas	25
mucha fila	21
muchos días	20

Tableau 28 : Extrait de l'index hiérarchique du lemme *mucho* + nom

Il quantifie alors de nombreux substantifs dont le sème est /comptable/ et renvoie - à la temporalité [temps passé dans le musée, temps passé à faire la queue et à l'éviter, la fréquence des visites effectuées: *mucho tiempo* (375), *muchas veces* (27), *muchas horas* (56), *muchos años* (10), *muchos días* (20)]; - à l'importante offre artistique: *muchas cosas* (53), *muchas obras* (52), *muchas salas* (25), *muchísimas obras* (12); - au nombre important de visiteurs: *mucha gente* (232) / *Mucha gente* (28), *mucha cola* (47) / *Mucha cola* (47), *mucha fila* (21).

Cantidad de (401) se rapporte principalement aux visiteurs [*cantidad de gente* (148), *cantidad de personas* (19)] et aux œuvres exposées [*cantidad de obras* (107)], tout comme *miles de* (99) : *miles de obras* (28), *miles de personas* (21).

Más (3607), quantifieur, intervient dans une structure superlative de supériorité relative ou dans une construction comparative de supériorité dont les adjectifs ou les participes passés employés les plus fréquents sont :

word	Fréquence
más importantes	126
más importante	93
más grande	63
más famosas	56
más grandes	39
más conocidas	31
más famoso	25
más rápido	22
más visitado	21

Tableau 29 : Extrait de l'index hiérarchique de *más* + adjectif qualificatif, participe passé

Más importantes (126) se rapporte essentiellement à *obras* (59) et à *museos* (25): *obras más importantes* (59), *museos más importantes* (25). Pour *museos más importantes* (25), par contre, le comparant, est le plus souvent explicité (24), en

l'occurrence *mundo* pour construire la structure *uno de los museos más importantes* (21). *Más importante* peut se référer, mais minoritairement, au musée en indiquant le comparant, qui peut être la France ou le monde : *el museo más importante de Francia* (14) / *el museo más importante del mundo* (13). Tout comme pour *más grande* (63), *más famoso* (25) et *más visitado* (21): *museo más grande* (29), *museo más famoso* (13).

L'intensifieur indéfini *tan* (548), apocopé, est essentiellement suivi d'adjectifs (511) dont les plus employés appartiennent à la propriété de grandeur et se réfèrent au musée : *tan grande* (175), *tan inmenso* (21).

Les commentaires comportent également de nombreuses constructions corrélatives exprimant la surenchère.

Tan grande et *tan inmenso* peuvent être insérés dans une structure consécutive du type *tan grande que* (91), *tan inmenso que* (18) :

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
todos los días ahí. El museo es	tan grande que	te recomiendo planear muy bien cuál es el sector que
. sacar entrada online. El Museo es	tan inmenso que	nosotros estuvimos medio día entero y no alcanzamos
das eran muy buenas y el Museo es	tan grande que	no sabes por dónde empezar. elegir las obras princip
no hay tanta gente pero el museo es	tan grande que	no se puede con todo. ni la mitad. El museo

Tableau 30 : Extrait du concordancier de *tan grande que* / *tan inmenso que*

Tanto (159) peut être intégré également dans une structure du type *tanto que* + Inf. (139) dont *hay tanto que ver* (13) que / *tanto para* + infinitif + *que* (22) dont *tanto para ver que* (16):

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
Lisa o la Venus de Milo. Hay	tanto para ver que	es imposible recorrerlo completo. Es una experiencia i
Es tan interesante y a la vez con	tanto para ver que	puedes pasar horas sin sentir el paso del tiempo. Hay
que esta museo es inmenso. Hay	tanto para ver que	conviene ir descansado y temprano para aprovecharlo
por la explicación de expertos. Hay	tanto para ver que	es imposible ver todo en 1 día. Por lo cual recomiendo
ernet las filas son muy largas. Hay	tanto para ver que	hay que disponer de más un día para conformarse... S

Tableau 31 : Extrait du concordancier de *tanto para ver que*

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
en su interior es complicado. pero tiene	tanto que ver que	no deberías huir de este museo y ver las maravillas que tiene
y disfrutar de todo lo que hay.	tanto que ver que	a veces no sabes por dónde comenzar. Al entrar antes de
todo al pueblo eran muy acobardados. Hay	tanto que ver que	puedes moverte en la zona del museo que más te apasione.
para amantes y aficionados al arte Hay	tanto que ver que	un día no es suficiente por esto es mejor organizar la visita
más importante que la torre Eiffel. Hay	tanto que ver que	debes organizarte bien. La sociedad de París. el olor a

Tableau 32 : Extrait du concordancier de *tanto que ver que*

Tanto peut être employé comme quantifieur comparatif d'égalité [*tanto ... como* (121)]. Il dénote l'idée de cumulation pour illustrer dans l'argumentation la richesse et la variété des œuvres proposées par le musée, dans un mouvement binaire :

Contexte gauche ^	Pivot	Contexte droit
Unión Europea. Espectacular museo.	tanto en instalaciones como	en obras de arte. sin duda alguna el museo que
metros de salas. Extraordinario museo.	tanto por la cantidad como	por la calidad de sus obras expuestas. hay que
de arte ariado. De visita obligada.	tanto por las obras expuestas como	por el edificio. Los viernes cierra la parte de E
la calle. Es una parada obligatoria.	tanto por su excelsa colección como	por la historia y por ser uno de los iconos de F
ción hermosa. muy bien organizado.	tanto la entrada como	el sector de información. Las salas muy bien il
. imperdible en una visita a París.	tanto su exterior como	su interior son fabulosos. para un día mínimo e
mas. Como museo es una pasada.	tanto por fuera como	por dentro. Tiene obras de arte que son espec
r asombroso. Del resto ninguna obra.	tanto el edificio en sí como	las obras expuestas impresionantes!!! Aprovech
palacio del Louvre va merecer la pena.	tanto por fuera como	por dentro " Como tenemos poco conocimiento
exhiben. Obras de todos los períodos.	tanto pinturas como	esculturas. Creo que no hay otro en el mundo
. la pirámide de cristal es preciosa.	tanto de día como	de noche. Ya que visitas París recomiendo ir a

Tableau 33 : Extrait du concordancier de *tanto...como...*

No solo... sino... (27) est également une structure binaire qui met en corrélation un premier élément introduit par *no sólo* et un deuxième élément introduit par *sino: también*. Ce marqueur corrélatif a une fonction organisationnelle et anticipatrice dans le discours. Il assume également une fonction sémantique dans le choix des termes mis en corrélation où le deuxième terme est mis en valeur :

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
te quedarás con la boca abierta. no	sólo por las innumerables obras de arte que tiene sino	por la simple belleza de cada sala y cada cúpula. Visita
de los más importantes del mundo no	sólo por las obras que guarda en su interior. sino	por su arquitectura y su pirámide de cristal única en su exterior
as cosas para conocer y aprender. no	sólo de Francia. sino	del mundo. Quiero recomendar y tener la oportunidad de visitarlo con
la tarea " " brevemente. investigar no	sólo sobre el museo sino	tener lo más frescos posible sus conocimientos sobre historia del
de Esvato que es enoocooorme. Y no	sólo la exposición sino	las salas mismas son una gran obra de arte. con artesanado
: hav tanto que ver y admirar no	sólo las obras en exhibición sino	que también el edificio en sí. " es un museo increíble
se a ver la Gioconda. Disfrutamos no	sólo de las obras sino	de la contemplación de esas salas de un palacio tan maravilloso.
fue una experiencia impresionante no	sólo por las obras allí expuestas sino	por todo el entorno que rodea a este museo. Nos recomendaron
ara querer visitar este museo. pero no	sólo esta obra de arte es lo que vale sino	que existen muchas otras que obviamente hacen que sea un del

Tableau 34 : Extrait du concordancier de *no sólo... sino...*

3.5 Stylistique

Selon les théories cognitivistes (Lakoff & Johnson 1986), la métaphore constituerait un système de correspondances conceptuelles entre un domaine cible, c'est-à-dire ce à quoi la métaphore réfère, abstrait et mental, et un domaine source, autrement dit le concept utilisé de façon analogique pour référer au concept cible, il s'agit d'un domaine source plus concret. Ces correspondances seraient basées sur notre expérience corporelle et culturelle. La métaphore conceptuelle permet alors une certaine économie cognitive car « elle donne une représentation instantanée d'un objet ou d'un phénomène sous forme d'une image mentale qui se concrétise, très souvent par une image physique » (Beguin 1996 : 78). Dans les exemples ci-dessous, le domaine source se construit sur une amplification sémantique conceptuelle par rapport au domaine cible (le Louvre).

Les visiteurs hispanophones pour se référer au Louvre emploient les termes métaphoriques relevant d'un objet de grande valeur [*joya* (77), *tesoro* (73)] :

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
humanidad. el edificio en sí es una	iova	Se necesita más de 1 día para poder
la de babilonia son una verdadera	iova	Me parece que los mapas son poco
sí. v las obras expuestas son un	tesoro	... si usted es un verdadero amante
lo que has venido a ver Es un	tesoro	que no te puedes perder La zona es
larao de espera. El museo es una	iova	con la célebre " " Gioconda " ". v otros
lucares. esculturas. en fin es una	iova	todo el museo en si mismo. Realmente
de té llamada Mariage Frères. una	iova	el lugar v el té (compra el té con calma)
de da vincci todo el museo es una	iova	en si! Día de 48 horas es lo que necesitas
.. UN INPERDIBLE DE PARIS... un	tesoro	de la Humanidad... Día delicioso. comida

Tableau 35 : Extrait du concordancier de *joya et tesoro*

... d'un immense espace où l'on peut se perdre [*labyrinth* (25)]¹²:

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
v te incorporas poco a poco en ese	labyrinth	del tiempo. es una experiencia unica. disfrutar de grande obras
de más de 2 cdras. es un	labyrinth	por dentro. no soy tan amante del arte pero mi esposo
Tienes que ir varias horas. es un	labyrinth	. nosotros fuimos con un niño se 7 años v el pobre
que están saturados. Además v es un	labyrinth	en el que cuesta trabajo encontrar los ascensores entre zona v zona
custó la falta de señalética. es un	labyrinth	para quien no lo conoce v debería haber más señalización. Es
una ciudad dentro de la ciudad. Un	labyrinth	de entradas. cada una de ellas transportándote en la espiral de

Tableau 36 : Extrait du concordancier de *labyrinth*

où l'expérience de la visite est une folie [*locura* (27)], terme d'ailleurs employé pour une évaluation négative :

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
... pues no haces fila. adentro es una	locura	la cantidad de gente. nos conocimos tanto que se conocieron
que se ha dicho. pero es una	locura	de gente. Resulta muy difícil recorrerlo. Comiendo tomamos
el museo) En fin de semana:	locura	de turistas. importante madrugar para que no haya tanta
Entrar en los pasillos del Louvre es una	locura	Metros v metros de galerías en los que te inunda el
atención lo mal organizado que está una	locura	para ver las obras principales. la gente parece ganada

Tableau 37 : Extrait du concordancier de *locura*

La répétition, autre figure de style, est un procédé d'oralisation propre à la communication numérique écrite. Elle quantifie ou intensifie la valeur conceptuelle de la forme en question :

word	Fréquence ^
muy muy	32
mucha mucha	8
mucho mucho	8
gracias gracias	2
todo todo	2

Tableau 38 : Extrait de l'index hiérarchique d'items successifs

¹² Cet emploi ne relève pas d'une évaluation positive.

Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
res sin perder tiempo. Es muy	muy muy	grande v hav mucha muc
s muy muy muy grande v hav	mucha mucha	cente. Es importante ver
s una atracción para ir v pasar	todo todo	el día. Estuvimos 4 horas
res sin perder tiempo. Es muy	muy muy	grande v hav mucha muc
s muy muy muy grande v hav	mucha mucha	cente. Es importante ver
s una atracción para ir v pasar	todo todo	el día. Estuvimos 4 horas
no había entrado..... gracias	gracias gracias	por casi obligarme. Eso e
escindible verlo os encantara	muy muy	bonito barato v gratis pa
¿quía de habla español.. Hav	muchos muchos	turistas que apabullan v

Tableau 39 : Extrait du concordancier de succession d'un même item

Conclusion

Toutes ces formes, adjectivales, nominales, verbales et adverbiales, ont une portée axiologique à polarité très majoritairement positive (*genial, magnifico, grandioso*, etc.) avec parfois une valeur affective (*impresionante, fascinar, encantar*, etc). Elles contribuent à l'élaboration d'un discours épideictique où l'énonciateur émet un jugement de valeur mélioratif dont l'objectif est l'incitation à visiter le musée, tout en faisant part de son affect exalté où le pathos s'entremêle au logos. Or, si l'hyperbole consiste en outrepasser « dans la vue non de tromper mais d'amener à la vérité même, et de fixer par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire » (Fontanier 1977 : 123), elle ne doit pas achopper sur la vraisemblance en heurtant la vérité (ibid, 124) car elle peut être perçue comme un symptôme d'une trop grande exubérance.

C'est en ce sens que le commentaire doit mener une évaluation crédible selon certaines normes de croyance. Vu sous cet angle, l'hyperbole pose alors des questionnements énonciatifs. En effet, l'identification d'une hyperbole implique qu'il est impossible de parler d'exagération sans poser le statut de l'énonciateur qui évalue : une exagération de qui ? Cette figure engage une certaine doxa concernant le degré d'intensité du référent, qui est « dépassé » dans le cas de l'énonciation superlative ; et qui dans bien des cas, est partagé par la communauté discursive.

De plus, dans le cadre de l'analyse du discours touristique, ces formulations excessives risquent aussi d'être perçues comme *de pure convention* discursive pour les membres d'une communauté virtuelle qui rédigent leurs commentaires évaluateurs sur le musée : comme tous les autres phénomènes impliqués en analyse du discours, l'hyperbole ne peut être profondément comprise qu'en relation avec le genre discursif dans lequel elle s'inscrit.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (2001), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris : Nathan.
- Alcaraz Varó, Enrique/Mateo Martínez, José / Yus Ramos, Francisco (éds.) (2007), *Las lenguas profesionales y académicas*, Barcelona : Ariel.

- Beguín, Anette (1996), *La métaphore absente*, Paris : Retz, coll. « Communication et langage ».
- Bugnot, M.-A. (2006), « Función apelativa y recursos hiperbólicos en la traducción de los folletos turísticos », in *Çédille, Revista de Estudios franceses* 2 : 21-38. Disponible sur <http://cedille.webs.ull.es/dos/bugnot.pdf> (Consulté le 19 août 2021).
- Bugnot, Marie-Ange (2009), *Le discours touristique ou la réactivation du locus amoenus*, Granada : Editorial Comares.
- Calvi, Maria Vittoria (2010), « Los géneros discursivos en la lengua del turismo: Una propuesta de clasificación », in *Ibérica* 19 : 9-32. Disponible sur : www.aelfe.org/documents/01_19_Calvi.pdf. (Consulté le 19 août 2021).
- Calvi, Maria Vittoria (2011), « El lenguaje del turismo », in Maria Vittoria Calvi/Cristina Bordonaba, Giovanna Mapelli /Santos López, Javier (éds.), *Las lenguas de especialidad en español*, Roma : Carocci, 199-224.
- Calvi, Maria Vittoria (2016), « Léxico de especialidad y lengua del turismo », in Aura Luz Duffé Montalván (éd.), *Estudios sobre el léxico. Puntos y contrapuntos*, Bern : Peter Lang, 187-214.
- Calvi, Maria Vittoria/Mapelli, Giovanna (2011), *La lengua del turismo: géneros discursivos y terminología*, Bern : Peter Lang.
- Calvi, Maria Vittoria, Bonomi, Milin (2008), « El lenguaje del turismo: de los textos especializados a la comunidad del viajero », in Carmen Navarro/Rosa M. Rodríguez Abella/Francesca Dalle Pezze (éds.), *La comunicación especializada: terminología y traducción*, Bern: Peter Lang, 181-202. Disponible sur http://www.contrastiva.it/baul_contrastivo/dati/barbero/calvi_bonomi.pdf (Consulté le 19 août 2021).
- Durán Muñoz, Isabel (2012), « Caracterización de la traducción turística : problemas, dificultades y posibles soluciones », in *Revista de Lingüística y Lenguas aplicadas* 7 : 103-113. Disponible sur <https://polipapers.upv.es/index.php/rdlyla/article/view/1127/1205> (Consulté le 19 août 2021).
- Durán Muñoz, Isabel (2014), « Aspectos pragmático-lingüísticos del discurso del turismo de aventura : estudio de un caso », in *Normas* 4: 49-69. Disponible sur <https://ojs.uv.es/index.php/normas/article/view/4687>. (Consulté le 19 août 2021).
- Emerit, Laetitia (2016), « La notion de lieu de corpus : un nouvel outil pour l'étude des terrains numériques en Linguistique », in Corela [en ligne] 14(1). Disponible sur <https://journals.openedition.org/corela/4594>. (Consulté le 19 août 2021).
- Fontanier, Pierre (1977), *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.
- Lakoff, Georges, Johnson, Mark (1986), *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Éditions de Minuit.
- Lerat, Pierre. (1995). *Les langues spécialisées*. Paris : PUF.
- Maingueneau, Dominique (1984), *Genèse du discours*, Mardaga.
- Mancera Rueda, Ana (2018), « La atenuación lingüística en las reseñas digitales de hoteles y restaurantes en español », in *Círculo de Lingüística Aplicada a la*

- Comunicación 73* : 53-76. Disponible sur <https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/issue/view/3241> (Consulté le 19 août 2021).
- Mapelli, Giovanna (2016), « Guías de viaje 2.0: léxico y metadiscursos », in *Ibérica* 31 : 149-174.
- Mathieu-Colas, Michel (2007), « Domaines et classes sémantiques », in *Verbum* 29 (1-2), (Presses Universitaires de Nancy) : Université de Nancy II, 11-24.
- Marcoccia, Michel (2000), « La représentation du nonverbal dans la communication écrite médiatisée par ordinateur », in *Communication et organisation* [En ligne] 18 | 2000, mis en ligne le 27 mars 2012. Disponible sur <http://journals.openedition.org/communicationorganisation/2431> (Consulté le 19 août 2021).
- Mayaffre, Damon (2006), « Philologie et/ou herméneutique numérique : nouveaux concepts pour de nouvelles pratiques ? », in *Texte !* [en ligne]. Disponible sur <http://www.revue-texte.net/Parutions/Livres-E/Albi-2006/Mayaffre.pdf> (Consulté le 19 août 2021).
- Mayaffre, Damon (2014), « Plaidoyer en faveur de l'Analyse de Données co(n)Textuelles. Parcours cooccurrentiels dans le discours présidentiel français (1958-2014) », in Émilie Née/Jean-Michel Daube/Mathieu Valette/Serge Fleury (éds.), *JADT 2014, Proceedings of the 12th International Conference on Textual Data Statistical Analysis* Paris : Inalco-Sorbonne nouvelle, 15-32. Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01181337/document> (consulté le 19 août 2021).
- Morcelo Ureña, Aylin Indhira/Rodríguez de la Cruz, Fray Lina/de la Morena Taboada, Marián (2018), « Análisis del ornato retórico en las publicaciones turísticas en Facebook como recurso para generar interacciones. Caso página oficial de la marca España Spain.info », in *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 16 : 117-133. Disponible sur http://www.pasosonline.org/Publicados/16118/PS118_08.pdf (Consulté le 19 août 2021).
- Paveau, Marie-Anne, *Technologie discursive. L'analyse du discours numérique*. En ligne. Entrée : *Prodisage*. Disponible sur <https://technodiscours.hypotheses.org/682>. (Consulté le 19 août 2021).
- Paveau, Marie-Anne (2014), « Ce qui s'écrit dans les univers numériques », in *Itinéraires* [En ligne], 2014-1 | 2015. Disponible sur <http://journals.openedition.org/itineraires/2313> (Consulté le 19 août 2021).
- Paveau, Marie-Anne (2017), *L'analyse du discours numérique : Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris : Hermann. Version partielle et numérique. *Technologie discursive. L'analyse du discours numérique*. Disponible sur <https://technodiscours.hypotheses.org/category/dictionnaire-dadn> (Consulté le 19 août 2021).
- Piccioni, Sara (2016), « El viajero multilingüe: préstamos y alternancia de código en foros, blogs y opiniones de viajeros en internet », in Mercedes López Santiago/David Giménez Folqués (éds.), *El Léxico del discurso turístico 2.0*, Valencia: Colección Monografías-IULMA, Publicacions de la Universitat

- de València, 153-173. Disponible sur <https://core.ac.uk/download/pdf/55900175.pdf> (Consulté le 19 août 2021).
- Pincemin, Bénédicte/Guillot, Céline/Heiden, Serge/Lavrentiev, Alexei/Marchello-Nizia, Christiane (2008), « Usages linguistiques de la textométrie : Analyse qualitative de la consultation de la Base de Français Médiéval via le logiciel Weblex », in *Syntaxe et sémantique* 9 (1) : 87-110.
- Planelles Iváñez, Montserrat (2014), « La metáfora como fuente de creación léxica en el lenguaje publicitario del turismo en francés y en español », in *Çédille, Revista de Estudios franceses* 210 : 305-318. Disponible sur <http://cedille.webs.ull.es/10/19planelles.pdf> (Consulté le 19 août 2021).
- Rastier, François (2011), *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris : Champion.
- Sanmartín Saéz, Julia (2012), *Discurso turístico e Internet*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main : Vervuert.
- Verine, Bertrand (2008), « La parole hyperbolique en interaction : une figuralité entre soi-même et même », in *Langue française* 160 : 117-131. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/lf.160.0117> (Consulté le 19 août 2021).

LES MÉCANISMES SOCIODISCURSIFS DE L'ENCHANTEMENT DANS LES BLOGS VOYAGE

Eugénie PEREIRA COUTTOLENC
Université de Paris, France
eugeniepereira@hotmail.fr

Résumé

Dans le cadre théorique et méthodologique de l'analyse du discours, on analyse la manière dont le concept d'enchantement (Réau/Poupeau 2007 ; Winkin 2002) s'inscrit dans les productions des auteurs de blogs voyage à partir d'un corpus de 114 billets, 115 photos et 345 commentaires. On fait jour sur les mécanismes énonciatifs et sémiotiques mis en œuvre par les blogueurs pour immerger le lecteur dans un monde imaginaire où la réalité cède la place au merveilleux. Comment dans la textualité particulière du blog, les auteurs séduisent-ils le regard de leurs lecteurs? Comment le déni des dimensions marchandes et sociales s'immisce-t-il dans les billets de récits de voyage publiés en ligne? De quelle façon ce public d'anonymes semble-t-il répondre? Après avoir situé ce travail dans le contexte des recherches sur les discours du tourisme, on rappelle comment, à partir d'indices langagiers et plurisémiotiques, l'illusion d'une représentation extraordinaire de la destination s'élabore dans les dispositifs classiques de la communication touristique. Puis, en s'appuyant sur l'étude de la prise en charge énonciative des énoncés et des champs sémantiques mobilisés... on expose la manière dont les blogueurs introduisent, valorisent et évalue le lieu à découvrir. Enfin, on démontre que les lecteurs ne sont peut-être pas les interlocuteurs naïfs que l'on pourrait supposer.

Abstract

A SOCIAL DISCURSIVE ANALYSIS OF ENCHANTMENT EFFECTS ON TRAVEL BLOGS

Within the theoretical framework of discourse analysis, we analyze how the enchantment concept (Réau / Poupeau 2007; Winkin 2002) finds its way on travel blog productions. To do so, we work on a corpus of 114 posts, 115 photos and 345 comments. We shed light on the discursive, enunciative and semiotic strategies implemented by authors to immerse readers in an imaginary world where reality gives way to the marvellous. How, in travel blog situations, do bloggers seduce web users? And in what way their audience seems to respond to these attempts? How does denial of market and social realities work in online travel stories? After having placed this scientific work within the current research trends which question discourses and travels, we describe the methodology we use to identify, in the bloggers' productions and their readers' comments, the mechanisms the authors deploy to create the illusion of a perfect destination before revealing some of our linguistic and semiotic findings. Eventually, we demonstrate that readers are far from being the naive interlocutors one might assume.

10.52846/AUCLLR.2021.01.06

Mots-clés : *analyse du discours, discours du tourisme, enchantement, blog voyage, actes de langage.*

Keywords: *discourse analysis, tourism discourses, enchantment, travel blogs, speech acts.*

Introduction

Le blog voyage est un objet discursif en ligne où un individu, un amateur, partage auprès d'un large public d'anonymes, des expériences personnelles de séjours en France et à l'étranger de longues ou de courtes durées tout en formulant des conseils à l'attention de futurs voyageurs. La voix du blogueur s'imisce dans les interrelations tissées entre les acteurs classiques de l'industrie du tourisme (voyagiste, guide pratique, presse spécialisée etc.). Alors que les auteurs se revendiquent comme de simples passionnés, les animateurs de blogs voyage sont loin d'être les béotiens qu'ils prétendent incarner (Pereira Couttolenc 2021). Leurs compétences sont d'ordre éducatif (il est nécessaire de savoir rédiger un texte et de maintenir un rythme de publication élevé), numérique (la maîtrise de l'informatique est requise) et technique (pour optimiser le *ranking* du blog, il faut être initié au fonctionnement des moteurs de recherche) (Cardon 2015). Les outils déployés pour retenir l'intérêt des lecteurs relèvent également du domaine discursif. Les blogueurs présentent leur vécu, listent des informations pratiques, formulent des recommandations et orientent leurs lecteurs - futurs voyageurs en s'appuyant sur des routines discursives employées dans les supports traditionnels de la communication touristique (Baider/Burger/Goutsos 2004 ; Dann 1996 ; Deseilligny/Angé 2011). Ils mobilisent des imaginaires propres au champ¹ des voyages tel que le discours antitouristique (Urbain 2002) la figure du voyageur expérimenté ou encore le concept d'enchantement des relations (Réau/Poupeau 2007 ; Winkin 2002) qui visent à transporter le voyageur dans un univers parallèle où la destination est idyllique et les affres de la réalité inexistantes. Dans ce contexte situationnel, et au sein de cet article, on s'interroge sur la manière dont les auteurs de blogs voyage procèdent pour immerger le lecteur dans un monde fantastique où le réel cède la place au merveilleux tout en maintenant dans leurs productions, autant que faire se peut, les traits d'une parole authentique.

Dans un cadre théorique relevant de l'analyse du discours (Maingueneau 2013/2014), on mobilise les outils méthodologiques de cette discipline (Kerbrat-Orecchioni 1980/2016 ; Krieg-Planque 2017 ; Maingueneau 2013) et de celle de l'analyse sémiotique (Kress/van Leeuwen 2006) pour décrire la manière dont l'illusion d'un voyage unique et extraordinaire est mise en scène dans la textualité particulière du carnet personnel en ligne.

À partir d'un corpus de blogs voyage réunissant 114 billets, 115 photos et 345 commentaires, d'une part, on rend compte des mécanismes énonciatifs,

¹ On emprunte à Bourdieu son approche conceptuelle de la notion de champ de production symbolique qui conçoit les champs sociaux de l'activité humaine sur la base dynamique des « rapports de force » qu'entretiennent des positions dominantes et d'autres dominées à l'égard d'enjeux communs (Bourdieu 1976 : 89).

sémantiques et sémiotiques qui visent à proposer une vision enchantresse du voyage. D'autre part, on pointe les moyens socio-discursifs qui concourent à passer sous silence les dimensions marchandes et sociales inhérentes au domaine viatique (Réau/Poupeau 2007) dans les blogs.

La première partie de l'exposé contextualise notre démarche dans la continuité des recherches académiques sur les thèmes du tourisme et des discours qui animent et construisent ce champ d'activité. Puis, une fois introduite la notion d'enchantement, on rappelle la façon dont les procédés langagiers construisent, traditionnellement, l'apologie du lieu à découvrir. Enfin, on expose nos résultats qui tendent à montrer, d'une part, la manière dont la subjectivité des énoncés est employée pour immerger les lecteurs dans l'univers de sensations des locuteurs et, d'autre part, à démontrer comment ces mêmes lecteurs ne sont peut-être pas les interlocuteurs naïfs que l'on pourrait supposer.

1. Illusion, magie et enchantement dans les discours du tourisme

1.1 Discours du tourisme et blogs voyage

Les discours du tourisme (Yanoshevsky 2021) sont depuis de longues années au centre de l'attention des chercheurs en sciences humaines (*Ibid.*). Pour Yanoshevsky, il s'agirait même d'un « [...] objet privilégié pour l'analyse du discours » (*op. cit.* : 1). Mourlhon-Dallies (1995) fait, entre autres, le constat de l'emploi de procédés élogieux sur un corpus de brochures touristiques. Kerbrat-Orecchioni (2004) relève la présence d'un discours de célébration qui fait de la destination un rêve pour tous dans des guides pratiques. Seoane (2012) dénote la manière dont les visées de captation (Charaudeau 2007) côtoient les visées d'information (*Ibid.*) au cœur du genre discursif² du guide touristique. Jaworski et Pritchard (2005) recueillent des travaux anglophones qui interrogent les comportements touristiques sous l'angle discursif en variant les dispositifs: cartes postales, supports publicitaires, commentaires de voyageurs, témoignages etc. En revanche, peu d'études se sont intéressées à la façon dont les blogs voyage se sont immiscés dans le domaine des textes viatiques.

Tandis que de nombreuses recherches font état des questions que l'hypergenre du blog (Maingueneau 2014 : 180) pose à la discipline de l'analyse du discours (Candel 2010/Maingueneau 2014/Mourlhon-Dallies 2004/Paveau 2015), quelques-unes seulement interrogent la manière dont les blogueurs interviennent dans l'espace discursif³ (Maingueneau 1984) des mises en scène de l'expérience

² Les genres discursifs sont des « dispositifs de communication » (Maingueneau 2013 : 50) qui se caractérisent par des « [...] régularités et des variabilités discursives » (Münchow 2007 : 126).

³ Pour rappel, le champ discursif (Maingueneau 1983 : 15) désigne un espace symbolique constitué à partir d'un « [...] ensemble de discours qui interagissent dans une conjoncture donnée » (Maingueneau 2002 : 97) et où un « [...] ensemble de formations discursives (ou de positionnements) sont en relation de concurrence au sens large » et « se délimitent réciproquement » (*Ibid.*) en une région déterminée de l'univers discursif. Un espace discursif (Maingueneau 1984 : 29) est un des sous-champs que l'analyste peut

touristique. De fait, Deseilligny et Angé (2011), font état de l'intertextualité existant entre les formes éditoriales propres au genre bien établi du guide pratique et celles déployées dans celui plus récent du blog voyage. Azariah (2017), quant à elle, analyse un corpus de blogs amateurs et professionnels et démontre que les figures discursives du voyageur et du touriste sont convoquées et s'affrontent pour doter le portrait de l'auteur des traits discursifs de l'explorateur. Poursuivant des objectifs similaires, on s'attache à caractériser les formes que l'invitation au voyage prend dans les billets publiés des *travel bloggers*.

1.2 Enchantement et pratiques touristiques

Winkin, Dann, Réau et Poupeau ont montré comment les individus et les acteurs du tourisme se soumettent d'un commun accord à une illusion dont l'objet serait de coproduire « [...] un déni des caractéristiques marchandes des services » pour maintenir coûte que coûte « [...] une relation enchantée au monde social » (Réau/Poupeau 2007 : 10). Par le biais de l'euphémisation des rapports commerciaux (*op. cit.* : 10) et de la valorisation symbolique de la destination, l'expérience touristique devient un jeu où chacun peut « faire comme si » (Dann 1996 : 101) : le voyageur peut tout aussi bien devenir contemporain des Égyptiens de l'Égypte antique, rencontrer Néfertiti ou bien se sentir New Yorkais en utilisant le *subway* (*ibid.*) ou en se rendant à une pièce de théâtre à Broadway. Bien que conscients de participer à une sorte de mise en spectacle de la vie passée (Winkin 2002 : 170) ou du quotidien, les touristes acceptent cette régression temporelle et temporaire qui leur apporte plaisir et bonheur (Dann 1996 : 111-115). Désignée sous les termes d'« enchantement » chez Winkin (2002) et de « magie » chez Dann (1996), l'illusion opèrerait non seulement une suspension des règles socio-économiques en vigueur mais agirait, par ailleurs, sur toutes les opérations visant à conforter notre incrédulité dans une situation donnée (Winkin 2002 : 169-170). Les procédés qui embellissent les liens et les lieux effacent les contours d'un réel difficilement compatible avec l'imaginaire qui accompagne l'expérience viatique.

Dans une étude portant précisément sur la manière dont la diversité enchantée imprègne le choix des termes employés par les guides pour se présenter au cours d'une visite des quartiers Nord de Paris, Corbillé fait le constat suivant :

« Cela apparaît clairement dans la manière dont les guides se présentent au début de chaque visite: tous précisent qu'ils ne sont pas des guides touristiques dont la ville constituerait le fonds de commerce, mais des accompagnateurs révélateurs de quartier, signifiant par là l'existence d'un rapport quasi magique et poétique à la ville auquel il est demandé aux visiteurs d'adhérer. » (Corbillé 2009 : 40)

Alors que les bienfaits du pluriculturalisme sont soulignés, les tensions qui peuvent, à l'occasion, surgir dans la vie quotidienne sont tuées (Corbillé 2009 : 46). Dans ses travaux sur le tourisme d'Altérité (Papen 2005), Papen pointe les limites

être amené à découper, dans un champ discursif donné, en privilégiant certaines interrelations (Maingueneau 1983 : 16) pour des questions de faisabilité.

d'un discours promouvant la diversité culturelle (*op. cit.*: 80) en dénonçant l'incongruence entre les ambitions affichées dans les supports promotionnels (*ibid.*) et les pratiques mises en œuvre sur le terrain. Par exemple, en Namibie, l'étude de brochures d'agences de voyage locales proposant une immersion au cœur d'un township de Windhoek, marqué par la ségrégation raciale, ne mentionnent à aucun moment les divisions persistantes entre communautés (*op. cit.*: 88). Au contraire, l'auteure note la manière dont l'histoire et la culture du pays sont simplifiées dans une narration invitant à découvrir une image stéréotypée de la vie locale. L'histoire est « héritage », la culture devient folklore (*op. cit.*: 88-89). La « passion pour l'authentique » (Corbillé 2009 : 47) se confronte paradoxalement à l'acceptation d'un voile d'émerveillement qui couvre les yeux du voyageur le mettant à l'abri de faits dérangeants à de nombreux égards :

« Beneath the presentation of the township as a place where tourists can experience the diversity of Namibia's history and present cultures is a common dilemma of "Third World" tourism. Tourists who come to visit the township want to "experience" Katura "face to face", but this does not mean that they necessarily want to look inside its shacks and houses. Poverty, malnutrition, sickness and death, all phenomena that even an ephemeral glance at Katura reveals, do not lend themselves to the beatifying tourist gaze. » (Papen 2005 : 89)

Les touristes se prêtent au jeu du «faire comme si» tandis que les promoteurs et autres agents de l'industrie touristique construisent, sémiotiquement et linguistiquement, une représentation de la destination plus désirable (*ibid.*) pour leur public de visiteurs.

1.3 Les moyens de la construction linguistique et visuelle d'une destination merveilleuse

La magie⁴ de l'illusion (Dann 1996 : 56) s'inscrit dans les productions au moyen de rituels langagiers ou sémiotiques (*op. cit.* : 55). Il s'agit, par exemple, de formuler, par le biais d'un vocabulaire axiologique systématiquement positif, des évaluations favorables. Kerbrat-Orecchioni démontre comment l'emploi d'hyperboles et la sollicitation de « [...] connotations poétiques voire parfois érotiques » (Kerbrat-Orecchioni 2004 : 146-147) concourent à créer l'image discursive d'un lieu unique. Les procédés sont nombreux. L'auteure pointe les effets de l'amoncellement d'adjectifs tels que « superbe », « agréable », « charmant » (Kerbrat-Orecchioni 2004 : 137). La surabondance de ces évaluateurs contamine, par

⁴ Les pratiques de promotion touristique empruntent beaucoup d'éléments à l'univers de la magie (Dann 1996 : 56). Celle-ci se perçoit comme une herméneutique qui organise la perception de la réalité, une mythologie, où une transformation immédiate peut avoir lieu par le simple emploi d'un rituel langagier ou sémiotique (*op. cit.* : 55). La magie détient, par exemple, le pouvoir de déformer l'espace et le temps, de rendre nos désirs atteignables et d'agir dans l'immédiat (*op. cit.* : 55-56). Pour exécuter le rituel, des instruments linguistiques (formules, instructions, utilisation de noms de divinités) et non linguistiques (amulettes et talismans) sont nécessaires.

leur simple présence, les valeurs que le lecteur devrait attribuer au référent décrit. La réunion des contrastes, qui allie les critères de « tradition » et de « modernité », ceux de « caractère sauvage » et de « vertus hospitalières » (*op. cit.* : 138), offre au destinataire, quel qu'il soit, la promesse d'un voyage extraordinaire. L'euphorie prime dans les marques linguistiques souvent bien au-delà de la fin du séjour et se prolonge, par exemple, dans les notes des cartes postales envoyées aux proches (Kennedy 2005). À cette liste de techniques, il faut encore ajouter celui de minimiser les éléments dysphoriques (Kerbrat-Orecchioni 2004 : 140), d'utiliser des litotes et des euphémismes qui détournent les critiques négatives. Ainsi, au commentaire, qui pourrait potentiellement atténuer l'attractivité d'un emplacement, une évaluation positive, articulée par apposition ou par emploi de la conjonction adversative « mais »⁵ est opposée systématiquement. La neutralisation d'un fait géographique, social ou politique déplaisant peut également s'effectuer au moyen de la dénégation :

« Le texte comporte bien quelques évocations négatives, mais qui n'apparaissent que pour être aussitôt balayées: Chypre n'a rien d'un îlot désertique perdu en mer Méditerranée. La suite [des énoncés] s'employant à combattre le préjugé et à neutraliser les termes *îlots*⁶ ("plus de 700 km de rivages", "la troisième île de la Méditerranéen"), désertique ("coteaux de vignobles et vergers abondants") et perdu (insistance sur la proximité de Rhodes, de la Crète et des côtes turques). » (Kerbrat-Orecchioni 2004 : 138)

L'orchestration de l'enchantement prend également appui sur les éléments sémiotiques des photographies. Voyage et clichés sont indissociables. Ils construisent, dans leur interrelation, le sens de la narration du voyage (Baerenholdt 2004 : 69). La photo d'un paysage, diffusée dans la sphère publique ou privée, façonne les attentes des futurs visiteurs (Jenkins 2003 : 308). L'image capturée atteste de l'influence de l'injonction visuelle qui inspire le voyageur et conditionne son départ (Urry 1990 : 138). Les canons de la photographie touristique sont bien connus et participent à la construction d'un univers sémiotique merveilleux dans les récits. Il s'agit, par exemple, de retrouver le bleu profond de l'océan, le blanc d'une plage de sable fin ou les coloris de villages perchés sur les flancs d'une montagne. L'iconographie suggère que la destination est une source de plaisirs illimités (Dann 1996 : 195) tout en attestant de la présence de l'auteur et, par conséquent, de la véracité de son témoignage (Kerbrat-Orecchioni 2004 : 135).

⁵ Kerbrat-Orecchioni s'appuie sur le travail de Zuber (Zuber 1972 : 85) pour préciser que le principal rôle de la conjonction adversative « mais » dans une construction du type « p mais q » est de contredire une attente selon la paraphrase suivante: « étant donné p, il est étonnant que q » (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 92). Dans les textes à vocation touristique (guides, brochures ...), l'auteure remarque que « mais » est un opérateur privilégié du mécanisme de « balancement axiologique » qui vise à contrecarrer l'éventuelle perception négative d'un élément dysphorique selon le mode suivant « l'été est très chaud mais pas trop humide » (Kerbrat-Orecchioni 2004 : 140).

⁶ Les italiques de la citation sont des mentions de l'auteure.

La fabrication de l'illusion s'appuie sur des marques langagières et sémiotiques dans les productions des acteurs du tourisme. L'ensorcellement qui en résulte fait, de tout support évoquant le voyage vécu, un objet de « mise en bouche » prophétique de la destination (*op. cit.* : 135).

2. Approche théorique et méthodologie

2.1 Angle conceptuel et démarche d'analyse

Notre démarche relève d'une linguistique du discours « [...] qui cherche à analyser les dimensions cognitives et les dimensions communicatives des genres discursifs » (Moirand 2004 : 154). Au-delà de la simple observation des productions habitant un espace discursif, l'angle conceptuel de l'analyse du discours (AD) consiste à mettre en relation des données avec leurs conditions sociales d'apparition⁷ de telle façon qu'on puisse expliquer les phénomènes sociaux à partir des représentations collectives⁸ véhiculées dans une société, des actions qu'elles autorisent (Moscovici 2003 : 83) et des discours qui les portent (Charaudeau 1997 : 47). En AD, on réalise des descriptions fines des formes linguistiques ou sémiotiques (Moirand 2004 : 154) relevées dans les énoncés. Ces éléments indiciels sont considérés « [...] comme des traces d'inscription dans la matérialité textuelle des opérations langagières » qui témoignent « [...] des dimensions communicatives d'un texte ou d'une interaction » (Moirand 2004 : 154). Ces indices sont ensuite croisés avec les « fonctions pragmatiques » induites « du co-texte et de la forme des énoncés » ce qui permet « [...] de mettre au jour les images discursives qui sont "données à voir" des interlocuteurs », de « "ce/ceux" dont on parle » et de dévoiler les représentations individuelles⁹ (*ibid.*).

2.2 Approche méthodologique

Pour étudier la manière dont les blogueurs invitent les lecteurs à découvrir un pays, un itinéraire ou une contrée, on s'est attaché à reconstituer l'image discursive que l'auteur donne à voir de lui-même, celle qu'il construit de son auditoire et enfin celle qu'il façonne du voyage réalisé. On a déployé une approche similaire pour analyser les prises de postures des blogueurs et des internautes déposant en fin de billet un commentaire d'appréciation, de requête ou de partage. Pour procéder à ces reconstitutions, on s'est appuyé sur l'étude des marques de la prise en charge énonciative des énoncés. On a notamment effectué des relevés du mode d'inscription des locuteurs dans les productions (Maingueneau 2013 : 129-140) ; on a observé les

⁷ On précise que « [...] l'objet de l'analyse du discours, ce n'est ni les fonctionnements textuels, ni la situation de communication, mais ce qui les noue à travers un dispositif d'énonciation qui relève à la fois du verbal et de l'institutionnel » (Maingueneau 2014 : 44).

⁸ Les représentations collectives construisent une organisation du réel renfermant des connaissances sur le monde qui permettent aux individus de juger et de valoriser les objets sociaux de cette réalité (Charaudeau 1997 : 47).

⁹ Les représentations individuelles témoignent de l'incorporation des représentations collectives partagées d'une communauté à un certain moment de son histoire (Moscovici 2003 : 81-83).

modalités utilisées (Adam 2015 : 92 ; Charaudeau 1992 : 509-606) et les actes de langage réalisés (Kerbrat-Orecchioni 2016 ; Krieg-Planque 2017 : 48-80) ; on a détaillé les catégories langagières de quantification et de qualification (Charaudeau 1992) auxquelles les blogueurs recourent pour créer un effet d'abondance. Pour déterminer l'image du voyage que le blogueur souhaite transmettre à son lectorat, on a également identifié les champs sémantiques convoqués dans les billets, les types de désignations¹⁰ (Maingueneau 2013) utilisées, les phénomènes de reprise (*Ibid.*) employés etc. Pour traiter les clichés photographiques, on s'est appuyé sur la grille d'analyse de la grammaire visuelle développée par Kress et van Leeuwen (2006). La prise en compte de critères sémiotiques tels que la distance de cadrage, la présence de participants humains dans la composition des clichés, l'orientation des individus, la direction de leur regard, la perspective verticale etc. permettent de reconstituer, là encore, la représentation que se fait le blogueur de la scène qu'il déploie pour le futur voyageur.

2.3 Constitution du corpus

Compte tenu de la spécificité des blogs qui se constituent d'énoncés composites, délinéarisables et modifiables (Paveau 2019 : 12), on a réuni un ensemble plurisémiotique de billets de récits de voyage (comprenant les hyperliens, les commentaires et les photos associées), d'encarts de présentation de l'auteur et de descriptions détaillées de l'organisation du site web. Chacun de ces éléments, pris dans leur singularité, contribue à élaborer le sens de la parole du blogueur. Par exemple, un hyperlien offrant la possibilité de rediriger la navigation de l'internaute vers le site professionnel d'un hôtel alors qu'il est intégré à un énoncé porteur d'une modalité appréciative est le nœud où se négocie l'authenticité revendiquée par le blogueur et son aspiration à monétiser ses actions de production de contenu (Pereira Couttolenc 2020). Les commentaires construisent le sens du billet en tant qu'élément définitoire de l'espace du blog (Howard 2008 : 197). De fait, l'existence d'une zone dédiée aux interactions entre le blogueur et son public conditionne la perception de « crédibilité » des propos de l'auteur (Azariah 2017 : 27). Les photos attisent la curiosité et le désir de l'internaute tout autant qu'elles jouent le rôle de preuve du dire des auteurs (Kerbrat-Orecchioni 2004). La présentation des blogueurs, dans les sections « À propos » ou « Qui-suis-je ? » et dans les bandeaux intégrés aux pages des billets, consolide la légitimité du blogueur et lui donne autorité pour relayer des informations et formuler des conseils. Le tout du texte du blog est donc un espace évolutif et composite dont notre approche a tenté de rendre compte.

¹⁰ Les types de désignations sont les traces des instructions données par l'énonciateur au co-énonciateur pour « [...] identifier les référents qu'il vise dans un contexte donné » (Maingueneau 2013 : 215).

Pour cette étude, on s'est appuyé sur un univers composé de 28 blogs. Huit¹¹, en particulier, ont fait l'objet d'analyses détaillées de leurs productions¹² (soit 60 billets, 100 photos et 345 commentaires publiés entre 2016 et février 2020). On a ajouté, à ce premier ensemble et dans une perspective comparative, les données d'un autre corpus visant à interroger les effets de la pandémie de la Covid-19 sur les pratiques et les imaginaires du domaine dans les productions des blogueurs entre mars 2020 et janvier 2021¹³. On a donc réuni un ensemble de 114 billets, 115 photos et 345 commentaires. Pour l'analyse de la construction langagière de l'enchantement dans les blogs voyage, on a donc réuni un ensemble de 114 billets, 115 photos et 345 commentaires.

3. Les formes de l'enchantement dans les blogs voyage

3.1 Les mécanismes sémantiques, énonciatifs et sémiotiques de l'illusion

3.1.1 Faire de la destination un lieu unique

Pour qualifier¹⁴ un paysage, les auteurs caractérisent¹⁵ les lieux en s'appuyant sur des épithètes antéposés (1), sur l'emploi d'articles singuliers qui adoptent, selon le contexte phraséologique, des valeurs de sélectivité (Charaudeau 1992 : 174) - ainsi qu'on peut le noter dans la composition du titre (1) - ou des valeurs d'unicité (*Ibid.*) qui apparaissent dans la désignation du nom d'une région (2) ou d'une rivière (3).

¹¹ Les huit blogs du corpus sont animés par des individus se présentant comme des hommes (2), des femmes (4) et des couples (2) âgés entre 20 et 40 ans, vraisemblablement diplômés de l'enseignement supérieur. On a retenu, de façon arbitraire, les productions du Blog de Mathilde (<https://www.maathildee.com>), de Nuage Nomade (<https://www.nuageno-made.fr/> - blog fermé au cours de l'année 2020), de Japon Secret ([https://japonsecret.fr.](https://japonsecret.fr/)), d'Un Gaijin au Japon (<https://www.gaijinjapan.org>), de The Daydreameuse (<https://www.thedaydreameuse.com>), de Maman Voyage (<https://www.mam-anvoyage.com>), des Bestjobers (<https://www.bestjobersblog.com>), d'Un Couple en Vadrouille (<https://www.uncouplee-nvadrouille.fr>).

¹² Par respect pour le travail de création des auteurs de blogs voyage, on s'efforce de mentionner, systématiquement et autant que possible, les adresses des sites internet correspondant aux extraits cités en exemple.

¹³ Pour le second corpus, on a intégré les productions de Le Sac à Dos (un de nos blogs s'étant éteint en 2020) publiées entre mars 2020 et janvier 2021, <https://lesacados.com>.

¹⁴ La fonction de la qualification est de témoigner « [...] du regard que le sujet parlant porte sur les êtres et le monde » (Charaudeau 1992 : 663). En tant que tel, l'acte de qualifier est porteur de subjectivité et d'un « [...] jeu de conflit entre les *visions normatives* imposées par les consensus sociaux et les *visions propres* au sujet » (*op. cit.* : 664). On rappelle que « la qualification des êtres se définit donc d'une manière générale comme un processus conceptuel qui consiste à attribuer une *propriété* (qualifiant) à un *être* (qualifié) » (*op. cit.* : 341). Les mentions en italique sont de l'auteur.

¹⁵ La caractérisation est un des types de qualification qui « [...] consiste à décrire une personne ou un objet par une qualité qui le caractérise *en propre*, de *manière circonstancielle*, ou de *manière externe* » (Charaudeau 1992 : 341-342). Les mentions en italique sont de l'auteur.

- (1) À la découverte de la belle et impériale Vienne#1¹⁶
- (2) L'Oregon est connu pour ses forêts, ses cascades, ses volcans et sa belle côte au bord du Pacifique, mais il n'y a pas que ça à voir (...) L'Oregon est aussi traversé par un célèbre chemin de randonnée, le PCT (Pacific Crest Trail), dont parle le livre Wild de Sheryl Strayed.¹⁷
- (3) Ce parc national, d'une superficie de 4 531 km², attise la curiosité des voyageurs. Ici, l'immensité des paysages dépasse tout ce que l'on peut imaginer. Le Colorado, qui prend naissance au cœur des Rocheuses, a creusé son nid au fond de ses gorges sublimes, larges de plusieurs kilomètres. Du quoi donner envie de plonger dans le méandre de ce parc envoûtant !¹⁸

Dans l'extrait (3), la démesure du décor prend corps dans la mention de la superficie, dans le pluriel des substantifs (« des paysages », « des Rocheuses », « ses gorges », « kilomètres »), dans la présence de l'adjectif indéfini pluriel « plusieurs », dans les champs sémantiques impliqués qui évoquent tantôt la verticalité (« au cœur », « creuser », « au fond de », « gorges ») tantôt l'horizontalité (« superficie », « immensité », « dépasser », « larges », « kilomètres », « méandre »). L'exemple présenté en (2) n'est pas en reste quant aux procédés utilisés pour souligner la diversité et la pluralité des paysages. Dans un éloge sur la richesse de la nature de l'Ouest américain, l'énumération et l'emploi d'adjectifs possessifs permettent de décliner les contrastes topographiques de la région comme autant d'attributs : forêts, cascades, volcans et océan (« Pacifique »). En (3), les désignations (Maingueneau 2013 : 215-230) se succèdent, dans des reprises cataphoriques (première occurrence du syntagme « Ce parc national ») et anaphoriques (la deuxième occurrence de ce même syntagme). Ces itérations, à l'instar de la répétition du toponyme « L'Oregon », dans le second exemple, façonnent la cohésion du texte (*op. cit.*: 231-236) et marquent le caractère singulier et prégnant de l'emplacement. La notoriété du lieu se construit en mentionnant le site comme faisant parti de la liste des parcs nationaux et en le définissant comme un endroit « [...] qui attise la curiosité des voyageurs ». L'absence de traces de l'énonciateur et du co-énonciateur (Maingueneau 2013 : 134), associée à l'emploi d'un présent non-déictique (*op. cit.*: 118), dans les énoncés (2) et (3), établit une rupture avec la situation d'énonciation qui dote la description d'un caractère permanent (*op. cit.*: 134). Dans ce contexte énonciatif, les assertions formulées donnent l'impression de fournir une information dont le contenu propositionnel est censé être vrai en toutes circonstances (*ibid.*). En ce sens, l'effacement énonciatif concourt à forger l'aspect atemporel et incontournable de la destination. La tournure impersonnelle employée en (2) (« il n'y a pas que ça à voir »), la construction syntaxique de l'énoncé « L'Oregon est connu pour », l'épithète

¹⁶ Nuage nomade, 24 janvier 2016, <https://www.nuagenomade.fr/vienne-1/> consulté le 26 novembre 2019.

¹⁷ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, réédité le 23 janvier 2020, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

¹⁸ The Daydreameuse, publié le 1 août 2019, <https://www.thedaydreameuse.com/grand-canyon/>, consulté le 18 février 2020. Les extraits sont fidèles aux productions des blogueurs (on inclut les éventuelles erreurs d'orthographe, de grammaire et/ou de syntaxe).

antéposé « célèbre » etc. brossent le portrait d'une région reconnue de tous comme étant unique.

Ces diverses marques langagières se trouvent disséminées dans le corpus avec une grande fréquence. On observe, par ailleurs, que le processus d'idéalisation du lieu à visiter s'étend aux mécanismes linguistiques contrecarrant la valeur des éléments dysphoriques (4) au moyen de la conjonction adversative « mais » ou encore par le biais de l'activation du topos de la terre de contraste (5) :

- (4) Le temps n'était pas particulièrement au beau fixe, mais nous avons eu de la neige, plein de neige ce qui était parfait au vu de notre programme.¹⁹
- (5) Le village est charmant avec ses petites maisons, on ne peut pas parler de chalets mais de jolies maisons en pierres tout ce qu'il y a de plus moderne et de typiquement allemand.²⁰

La destination devient un objet de désir qui prétend satisfaire toutes les aspirations qu'il s'agisse de celles attirées par les thèmes de la tradition ou bien de celles tentées par davantage de modernité (5). Sous l'effet des mots du blogueur, l'euphorie du voyage prend corps et se maintient.

3.1.2 La subjectivité du blogueur au service des procédés d'enchantement de la destination

La parole du blogueur se laisse entrevoir dans les énoncés d'appréciation²¹. Dans l'exemple (3), les énoncés assertifs²² répondent à l'impératif de transmission d'informations lié à la situation de communication du blog voyage. Cependant, sous-jacent à ces actes de langage²³, s'immisce une autre valeur illocutoire appelant la réalisation d'un autre acte, indirect²⁴ cette fois, celui de l'invitation²⁵. En effet, l'univers des sentiments du blogueur se glisse dans les énoncés sans que l'on puisse les rattacher explicitement à leurs auteurs se faisant concomitamment et

¹⁹ Nuage Nomade, article du 26 février 2019, <https://www.nuagenomade.fr/un-week-end-en-foret-noire>, consulté le 15 novembre 2019.

²⁰ *Ibid.*

²¹ L'appréciation correspond à une « [...] expression de la subjectivité des sentiments » (Charaudeau 1992 : 489). C'est une « modalité élocutive » (*op. cit.* : 599) par laquelle le locuteur évalue à l'aune de son ressenti la valeur d'un objet, d'un fait ou, ici, d'un lieu (*op. cit.* : 604).

²² Un énoncé réalise un acte illocutoire d'assertion pour dire à autrui comment sont les choses (Adam 2015 : 101).

²³ On définit, de façon simplifiée ici, un acte de langage comme « [...] une action accomplie par des moyens langagiers » (Krieg-Planque 2017 : 63) qui vise à « [...] produire un certain effet et à entraîner une certaine modification de la situation interlocutive » (Kerbrat-Orecchioni 2016 : 16).

²⁴ Un acte de langage indirect est un « [...] acte de langage formulé indirectement, sous le couvert d'un autre acte de langage » (Kerbrat-Orecchioni 2016 : 35).

²⁵ L'invitation fait partie de la catégorie des actes illocutoires directifs en ce qu'elle est une tentative « [...] de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur » (Kerbrat-Orecchioni 2016 : 20).

implicitement le garant du ressenti de tout individu se rendant sur place. Ainsi, un « on » de généralisation (3) cautionne la perception de l'« immensité des paysages » qui « dépasse tout ce que l'on peut imaginer ». Les adjectifs affectifs²⁶ « sublime » et « envoûtant » révèlent l'évaluation affective du locuteur et concourent à créer, pour le lecteur futur voyageur, une représentation extraordinaire de la destination. Le trajet d'un *road trip*, qualifié de *scénique au cœur d'une gorge*²⁷ dessine un univers sémantique cinématographique. Pour rendre exceptionnelle l'expérience vécue et celle à venir, les blogueurs déploient un arsenal d'adjectifs positionnés avant²⁸ ou après le substantif pour présenter dans leurs énoncés, des lieux d'hébergement (6/7), des actions de synthèse (8) ou bien encore des produits (9) :

- (6) Un beau *ryokan*, haut de gamme mais accessible.²⁹
- (7) Superbe location, superbe accueil, repas savoureux, bains publics de très bonne qualité et avec vue, chambres spacieuses et confortables.³⁰
- (8) On vous a préparé une belle sélection.³¹
- (9) Le mini-guide comporte 13 pages, il se lit comme un magazine, et c'est rempli de bonnes idées.³²

Les éloges s'appuient non seulement sur un lexique invoquant la grandeur des paysages (3) mais également sur l'effet déployé par les évaluatifs axiologiques (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 83-91) comme on peut le constater dans les quatre exemples cités précédemment (« beau », « bonne », « belle », « bonnes »).

Pour projeter l'univers de ses émotions vers le lecteur et l'y intégrer, l'auteur fait appel aux effets de l'impersonnalisation de la modalisation (Charaudeau 1992 : 316). En effet, nous avons observé que la prise en charge de l'énoncé par l'auteur se réalise, fréquemment, au moyen de la construction syntaxique ci-dessous, comme on peut, ensuite, s'en apercevoir dans les exemples (10), (11), (12) :

[pronom démonstratif/verbe *être* au présent ou au passé/évaluatifs (adjectif; onomatopée)]

²⁶ Selon Kerbrat-Orecchioni, « [...] 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 » (Kerbrat-Orecchioni 1980 : 84).

²⁷ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, réédité le 23 janvier 2020, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

²⁸ Le positionnement antéposé des épithètes dans une unité phraséologique déploie pleinement sa valeur subjective appréciative (Bally 1965 : 232).

²⁹ Gaijin Japan, 10 mars 2018, <https://www.gaijinjapan.org/houraikan-kamaishi/>

³⁰ *Ibid.*

³¹ Bestjobs, vidéo YouTube, 3 mai 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=vAOiOmfD9ok>.

³² Le Blog de Mathilde, publié le 3 août 2019, <https://www.maathildee.com/block-island-rhode-island/>, consulté le 16 septembre 2019.

- (10) On m'avait dit que c'était beau, mon esprit de contradiction en doutait. J'ai eu tort : c'était magnifique.³³
- (11) Ça avait des petits airs du canyon de Zion. Comprenez : c'était wahoo³⁴
- (12) Hello, c'est beau !³⁵

En utilisant le pronom démonstratif et en l'associant au verbe *être*, le blogueur verbalise son expérience affective tout en attribuant à son appréciation individuelle un statut définitoire. La voix du guide précédemment incarnée dans des énoncés assertifs qualifiant la destination (2/3) devient dans les segments (10), (11), (12), celle d'un simple voyageur, empruntant les moyens de l'impersonnalisation pour énoncer une modalité appréciative. La valeur illocutoire de l'énoncé porteur d'information laisse place alors à celle de la recommandation. Pour préserver une image authentique et consolider une posture discursive de témoin validant ou vérifiant au rythme de ses déplacements *ce qu'on lui avait dit* (10) ailleurs, l'auteur de blogs voyage se réfère à la parole entendue ou lue dans des magazines ou dans des sites internet par le pronom indéfini *on* (10). On note, également, que le blogueur « dé-professionnalise » le ton de ses interventions en utilisant des formes linguistiques relevant du registre familier (13/14); qu'il ponctue ses énoncés d'onomatopées (11) et d'émoticônes (15/16) théâtralisant, par le biais d'une écriture vive (Rosier 2006), une relation de complicité avec le lectorat.

- (13) Je remercie donc du fond du cœur la «Fondation Mon chéri» qui a gentiment financé ce vol inoubliable !³⁶
- (14) Top pour les petits budgets !³⁷
- (15) [...] pour commencer, montez dans la voiture en utilisant la bonne porte ;-)...³⁸
- (16) J'ai les vêtements trempés, mais le *onsen* n'en sera que meilleur ce soir ³⁹

Les énoncés appréciatifs témoignent de l'expérience émotionnelle du blogueur tout autant qu'elles se font l'écho d'une promesse de plaisir pour le voyage à venir. Les moyens de l'impersonnalisation de la modalisation, l'effacement énonciatif et l'emploi du présent non déictique permettent au lecteur de se projeter dans l'imaginaire de l'auteur et de faire siennes les sensations éprouvées.

³³ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, réédité le 23 janvier 2020, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Le Blog de Mathilde, publié le 3 août 2019, <https://www.maathildee.com/block-island-rhode-island/>, consulté le 16 septembre 2019.

³⁶ The Daydreameuse, 1er août 2019, <https://www.thedaydreameuse.com/grand-canyon/>

³⁷ The Daydreameuse, 17 juillet 2017, <https://www.thedaydreameuse.com/petite-escapade-au-swaziland/>

³⁸ Maman Voyage, 1 mars 2020, <https://www.mamanvoyage.com/2020/03/conduire-en-angleterre/>

³⁹ Japon Secret, 30 octobre 2019, <https://japonsecret.fr/zao-onsen-monstres-neige/>

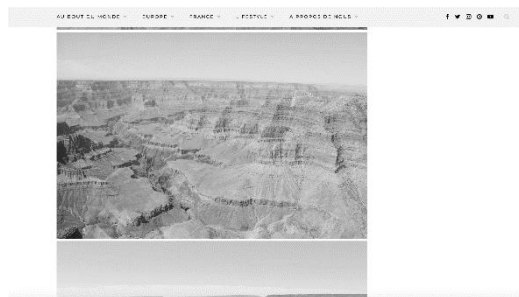
3.1.3 L'extraordinaire en photos

Si les dispositifs énonciatifs et sémantiques sont mobilisés pour créer dans l'esprit du lecteur une représentation fantastique du lieu à découvrir, la dimension visuelle n'est pas en reste. De fait, les photographies des *travel blogs* réinvestissent, à de nombreux égards, les caractéristiques des clichés véhiculés dans l'univers médiatique du voyage. On retrouve, ainsi, pour illustrer l'expérience de *roads trips* dans l'Ouest Américain, des vues de paysages surdimensionnés (17/18), des montagnes désertiques et inhabitées, des routes se perdant dans la perspective de la ligne d'horizon (19/20/21) mais également des scènes rappelant les westerns américains (21) ou le stéréotype culturel de l'Amérique (19/20/21), par exemple.

- (17) Le Blog de Mathilde, « Bienvenue sur la planète Mars »⁴⁰



- (18) Un Couple en Vadrouille, « road-trip dans l'Ouest Américain »⁴¹



- (19) Un Couple en Vadrouille sur la route 66⁴²

⁴⁰ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

⁴¹ Un Couple en Vadrouille, 13 juillet 2018, <https://www.uncoupleenvadrouille.fr/road-trip-ouest-americain/>

⁴² (*Ibid.*)



(20) Le drapeau américain dans le blog Un Couple en Vadrouille⁴³



(21) The Daydreameuse, « Monument Valley: sur les traces des cowboys »⁴⁴



La tautologie du visuel (Dann 1996: 10) fonctionne moyennant le réinvestissement de symboles caractérisant la destination (MacCannell 2013: 109-112). La démarche du blogueur, en ce qu'il véhicule une perception idéalisée de son expérience, participe à la construction sociale du regard du voyageur. De surcroît, on a observé, dans les photos du corpus, que l'angle vertical de la prise de vue occupe un rôle déterminant dans les mises en scènes. L'orientation de l'objet représenté – ici un paysage à atteindre (peut-être) ou à découvrir (certainement) - selon un axe allant du

⁴³ *(Ibid.)*

⁴⁴ The Daydreameuse, 31 août 2019, <https://www.thedaydreameuse.com/monument-valley-sur-les-traces-des-cowboys/>

haut vers le bas (*vertical angle*), donne à l'observateur (photographe ou internaute) la possibilité d'agir sur celui-ci (Kress/van Leeuwen 2006 140). Dans les blogs voyage, la photo agit en tant que preuve du voyage vécu, rendant compte d'un état des choses, à l'image d'un énoncé assertif. Il est apparu, par ailleurs, que les caractéristiques compositionnelles des éléments visuels fonctionnent à l'égal d'une promesse de bonheur (19/20) voire d'extase (17/18/21). À ce titre, la photo remplit, dans le blog voyage, parfaitement sa valeur illocutoire traditionnelle d'invitation au voyage.

3.2 Nier les réalités sociales et marchandes

Pour que l'enchantement fonctionne, il est nécessaire de taire les réalités sociales du pays hôte et de mettre sous silence la dimension économique des blogs. On l'a vu, les blogueurs mentionnent, avec parcimonie, les éléments dysphoriques qui pourraient ôter, ne serait-ce que brièvement, le masque de l'illusion. L'impact de ce type d'énoncés est d'ailleurs systématiquement et immédiatement minimisé. Que cela concerne une danse folklorique où des acteurs rejouent, pour le regard de l'occidental, les rituels passés (23) ou bien un quartier portant les marques de la pauvreté (24), les commentaires qui suivent atténuent le portrait peu seyant qui se laisse entrevoir, apportent une justification (23) ou tentent de le rendre acceptable le temps d'un court moment dans la durée du voyage (23).

- (22) Vous savez, ce genre d'endroit où les locaux se déguisent pour vous montrer leur tradition. Je ne suis pas fan de ce type d'endroit que l'on visite comme un zoo. Mais ici, pas d'acteurs qui jouent un rôle. Pas de mascarade. Les guides portent la tenue traditionnelle et ne sont là que pour présenter les différentes habitations tout en nous parlant des traditions du peuple Swazi. Il s'agit d'une reconstitution, point !⁴⁵
- (23) Beaucoup de SDF le matin et le soir, ce qui donne un air *sketchy* au quartier, mais tout à fait ok pour 2 nuits.⁴⁶

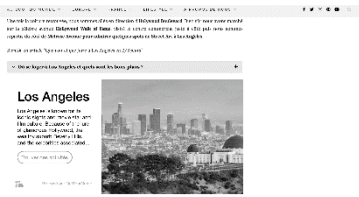
Le fonctionnement du déni des conditions sociales se distingue des procédés adoptés pour nier l'existence des relations marchandes pourtant au cœur des enjeux de financement et de visibilité des blogs. Les hyperliens jouent un rôle majeur dans la négociation entre la perception d'une voix authentique et les intentions d'une parole séductrice. Souvent identifié par une couleur rose, orange ou bleu, le lien hypertextuel apparaît comme une invitation à naviguer dans le site ou bien à s'évader vers d'autres endroits du web (Pereira Couttolenc 2020). Chaque adresse peut rediriger l'internaute vers les arcanes internes du blog, vers le réseau de l'auteur (24), vers d'autres blogs ou bien vers des sites internet d'utilité pratique (26) ou à buts commerciaux (25). Les mentions de partenariats (28) et le foisonnement de liens orientant la navigation vers des voyageurs ou des plateformes de réservation hôtelières (27) témoignent du poids de l'économie dans les productions du blog

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

(31). Nombreux sont les blogueurs qui préfèrent taire leurs relations avec le monde marchand. D'autres revendiquent leur indépendance (29/30).

- (24) Vous en avez déjà vu un petit bout sur Instagram @mathildepit [hyperlien vers Instagram]⁴⁷
- (25) Sur Portland et la côte: le guide vert Michelin sur le nord-ouest américain [hyperlien vers le site commercial Amazon]⁴⁸
- (26) Pour aller plus loin dans les randonnées, le site Outdoor Project [hyperlien vers un site communautaire de partage d'information sur des voyages] est parfait.⁴⁹
- (27) On file en direction de l'Ézulwini Valley pour poser notre toile de tente au Lidwala Backpacker Lodge [hyperlien vers un site de réservation]⁵⁰
- (28) C'est pour ça que je suis vraiment contente d'avoir nouée ces partenariats avec les offices du tourisme de Francfort et de Hessen. Visiter l'Allemagne, c'est super, mais je pense que mieux connaître cette si belle région qu'est la Hessen est aussi important non ?⁵¹
- (29) Je ne fais pas de posts sponsorisés, échanges de liens, insertion de liens ou autres publicités du même style. Toutes les demandes en ce sens seront supprimées. [...] Si vous souhaitez mettre en avant une expérience ou une destination à travers un blog trip, je suis prêt à en discuter.⁵²
- (30) Japon Secret est un blog sur le Japon alternatif, l'exploration de lieux en dehors des sentiers battus. Le contenu est réalisé avec passion par Jordy Meow et n'est pas sponsorisé. Bonne visite :)⁵³
- (31) Le partenariat de GetYourGuide avec Un Couple en Vadrouille consiste à insérer des publicités dans le corps du billet.⁵⁴



En dépit de leurs affirmations et de leurs aspirations à incarner une alternative, une autre voix que celles des acteurs traditionnels de l'industrie touristique, les auteurs de blog voyage n'échappent pas aux contraintes symboliques

⁴⁷ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ The Daydreameuse, 17 juillet 2017, <https://www.thedaydreameuse.com/petite-escapade-au-swaziland/>

⁵¹ Nuage Nomade, publié le 11 mars 2019, <https://www.nuagenomade.fr/journal-dexpatriation-fevrier-2019/>, consulté le 22 novembre 2019.

⁵² Le Sac à Dos, non daté, <https://lesacados.com/contact>

⁵³ Japon Secret, consulté le 17 novembre 2021, <https://japonsecret.fr>

⁵⁴ Un Couple en Vadrouille, 13 juillet 2018, <https://www.uncoupleenvadrouille.fr/road-trip-ouest-americain/>

et économiques qui rythment les pratiques discursives du champ. Les procédés sémantiques, énonciatifs et visuels auxquels les blogueurs recourent font de la description de leur expérience un appel au voyage. L'enchantement trouve sa place dans leurs réalisations. De sorte que les procédés sémantiques, énonciatifs et visuels auxquels les blogueurs recourent font de la description de leur expérience un appel au voyage.

3.3 Le lecteur, rêveur naïf ou éveillé ?

Comment le lecteur perçoit-il cette mise en scène de la destination dans le blog voyage? Dans la zone réservée à la publication des commentaires, ce sont, avant tout, des actes expressifs (Adam 2015 : 101) de remerciements qui apparaissent en tête des interventions des internautes. Les commentateurs sont reconnaissants de l'utilité d'un *post* (32) ou de l'envie qui leur a été transmise de voyager dans la contrée décrite (33).

- (32) Mon conjoint et moi revenons d'un voyage de deux semaines en Oregon. Nous avons adoré notre séjour. Je voulais te remercier pour tes bons conseils nous avons grandement suivi ton blog pour nous inspirer. Andréanne et Simon [émoticône souriante]⁵⁵
- (33) Merci Mathilde pour nous avoir donné l'envie de faire ce Road trip dans l'Oregon.⁵⁶

La gratitude affichée porte sur le moment d'évasion que la lecture du récit et que la découverte des photos procure. En se plongeant dans les témoignages individuels, le lecteur s'évade et se laisse porter par ses propres divagations (34). Les zones des commentaires sont également un espace où d'autres voyageurs se remémorent leur passage dans telle ville ou dans telle région (35). L'enthousiasme du blogueur est communicatif et les internautes entretiennent volontiers ce ton jovial et excessivement positif dans leurs messages (36). Parfois, ce sont quelques voyageurs qui font leur apparition dans cette section via le jeu des hyperliens mais toujours en ayant la délicatesse de formuler un compliment (37). Les louanges sont nombreuses et les critiques se font rares (il est vrai que ce sont les blogueurs qui décident de publier ou non une intervention). Par ailleurs, on observe que, fréquemment, des requêtes sont formulées pour solliciter l'expertise du blogueur (38/39). Les lecteurs cherchent à valider un itinéraire ou à trouver des idées pour organiser un séjour personnalisé. En sollicitant des actes illocutoires relevant d'autres genres de discours proches tels que celui de la brochure touristique ou bien celui du guide pratique, le blogueur se trouve pris au piège de son propre jeu de rôles. Il incarne aux yeux du public le voyageur dont les services gratuits lui feront faire des économies sur le budget de ses vacances (39). Les auteurs répondent à ces demandes laconiquement (40), de façon évasive ou pas du tout comme c'est le cas pour la requête mentionnée dans l'exemple (39). Le maintien d'une relation enchantée entre blogueurs et lecteurs trouve ici ses limites.

⁵⁵ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

⁵⁶ *Ibid.*

- (34) Bonjour Mathilde, Magnifique ton road à l’Oregon ça donne encore plus envie un jour je l’espère bien peut être faire un combiné Oregon+Washington!! Qui sais, au tout cas j’adore vos articles merci de me faire encore rêver.⁵⁷
- (35) Bonjour Mathilde, ton récit me rappelle des souvenirs. En effet septembre 2016, j’ai eu la chance de partir 3 semaines dans l’état de Washington à Tacoma où j’ai de la famille. J’ai amené ma grand mère de 83 ans revoir sa soeur qui fêtait ses 80 printemps.⁵⁸
- (36) Fantastique road trip movie ! Good job ! Merci pour le coup de main ! [émoticône souriante]⁵⁹
- (37) AsiaSoleil [hyperlien vers le site d’un voyageur]⁶⁰ - j’adore les photos merci, beaucoup d’inspiration.⁶¹
- (38) J’ai une petite question car je prépare ma visite au Swaziland. Faut-il simplement se présenter au village ou faut il booker une « excursion/visite » ? À quelle heure penses-tu que je dois m’y rendre pour pouvoir visiter le village puis après assister aux chants et aux danses de 11h15 ?⁶²
- (39) Bonjour, Votre site est génial! Plein d’infos pour mon projet de voyage en Afrique du Sud !! J’ai fait une ébauche d’itinéraire pour la partie du Kruger, est ce possible pour vous d’y jeter un œil? J’ai l’habitude de faire tous mes voyages seules mais l’Afrique du Sud me paraît plus compliquée Voyage pour deux personnes Départ 1 er octobre Arrivée le mercredi 2 octobre au matin 8h30.
J’aimerais faire un safari pédestre aussi dans le Kruger ou ailleurs, vous connaissez un truc sympa ? Vous avez déjà fait un trail avec une nuit sous tente en pleine nature ? J’ai vu aussi qu’il y avait une activité VTT à partir du camp olifant, est-elle chouette ? [...] Qu’en pensez-vous ?
Merci [émoticône clin d’œil].
- (40) Merci Cristina ! C’était un superbe voyage. Pour l’Etat de Washington, on avait opté pour un road trip qui allait vers l’Est : de Washington au Montana, puis descente vers Yellowstone. L’article récap est ici : <https://www.maathildee.com/road-trip-dans-le-nord-ouest-americain-vacances-dete-2013/>

Dans les commentaires, le lecteur n’apparaît pas comme un être naïf qui ignorerait la dimension économique de l’activité de *blogging*. Il semble même que certains internautes profitent de l’inconfort de la situation du blogueur (recherchant de la visibilité pour monétiser son site, prodiguant des recommandations qui se veulent impartiales, aspirant à personifier un témoignage authentique) pour tenter de lui extirper quelques conseils. Blogueurs et lecteurs participent donc de concert et activement à l’accord tacite qui réunit l’ensemble des acteurs du champ autour

⁵⁷ Le Blog de Mathilde, 14 septembre 2016, <https://www.maathildee.com/road-trip-oregon-etats-unis/>

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ <https://asia-soleil-travel.com>

⁶¹ The Daydreameuse, 17 juillet 2017, <https://www.thedaydreameuse.com/petite-escapade-au-swaziland/>

⁶² The Daydreameuse, 17 juillet 2017, <https://www.thedaydreameuse.com/petite-escapade-au-swaziland/>

d'une aspiration commune à vivre une expérience unique et merveilleuse, ne serait-ce que le temps d'un billet de blog.

Conclusion

L'enchantement masque certaines réalités dérangeantes. Dans les blogs, la perception enjolivée du voyage apparaît dans les procédés de valorisation de la destination et dans les énoncés d'appréciation de l'auteur tout autant que dans l'extraordinaire dépeint dans les visuels. Eu égard aux résultats d'analyse des commentaires, il semble que l'internaute s'inscrive davantage dans une démarche de résignation que d'ignorance comme on a pu le supposer. En conséquence, n'ayant d'autres choix que d'accepter son indissociable nature touristique, le futur voyageur développe des stratégies pour se différencier (Urbain 2002 : 287). Le blog voyage, bien que réinvestissant les routines discursives des dispositifs traditionnels des écrits touristiques (effacement énonciatif et tournures impersonnelles, présent non déictique, énoncés apologiques etc.), répond à la volonté des lecteurs de se distinguer des « novices ignorants » tout en sachant ne pouvoir incarner la figure du héros du voyage à laquelle tout touriste aspire pourtant (*Ibid.*). Dans les méandres du blog, l'internaute est un être qui s'abandonne volontairement et parfois même se délecte du jeu des mises en scènes « [...] masquant le caractère commercial de l'interaction entre le visiteur et le visité » (Cohen 2008 : 331-332). Ces traces, que sont le remerciement pour la qualité d'un article ou pour l'aide apportée à l'organisation d'un voyage, le partage de souvenirs ou encore la formulation d'une requête, démontrent que le lecteur est conscient de faire partie d'un processus de co-construction de l'événement touristique où sa participation est active et essentielle (Wood 2005 : 321). Les effets pervasifs du web (Boullier 2016) remettent en question la stabilité des postures énonciatives traditionnelles des acteurs du tourisme. Ils permettent à l'individu, qui se prête au jeu de l'enchantement, de se jouer, à son tour, des dictats du tourisme et de construire « son expérience personnelle » (Gravari-Barbas 2015). Ce voyageur-là est un flâneur (Wood 2005 : 317-318) au fait des réalités de sa propre condition et des contraintes posées par l'industrie touristique (*op. cit.* : 318). Dans l'intervalle de l'interaction entre auteurs et lecteurs, c'est un rêve commun d'un ailleurs idéalisé qui se transmet et se perpétue. Les indices énonciatifs et sémiotiques, que nous avons exposés dans cet article, enrôlent le lecteur dans une circumnavigation formidable et l'invite à se perdre, pour quelques instants, dans cette forme de « réenchantement momentané du monde » (Winkin 2002 : 170) qu'est le récit des blogueurs de blogs voyage.

Bibliographie

- Adam, J.-M. (2015), *La linguistique textuelle*, Paris : Armand Colin.
- Azariah, D. R. (2017), *Tourism, Travel and Blogging – A discursive analysis of online narratives*, New York : Routledge.
- Baerenholdt, J. O./M. Haldrup/J. Larsen /J. Urry (2004), *Performing tourist places*, New York : Routledge.

- Baider, F./Burger, M./Goutsos, D. (2004), *La communication touristique - Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris : l'Harmattan.
- Bally, C. (1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Bern : Éditions Francke S.A.
- Bourdieu, P. (1976), « Le champ scientifique », in *Actes de la recherche en sciences sociales* 2 : 88-104.
- Boullier, D. (2016), *Sociologie du Numérique*, Paris : Armand Colin.
- Candel, É. (2010), « Penser la forme des blogs, entre générique et génétique », in A. Tomiche et P. Zoberman (dir.), *Les blogs – Écritures d'un nouveau genre ?* Paris : L'Harmattan, 23-31.
- Cardon, D. (2015), *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris : Seuil.
- Charaudeau, P. (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette.
- Charaudeau, P. (1997), *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris : Nathan.
- Charaudeau, P. (2007), « De l'argumentation entre les visées d'influence de la situation de communication », in C. Boix, *Argumentation, Manipulation, Persuasion*, Paris : L'Harmattan.
- Cohen, E. (2008), « The Changing Faces of Contemporary Tourism », in *Society* 45 : 330-333.
- Corbillé, S. (2009), « Tourisme, diversité enchanté et rapports symboliques dans les quartiers gentrifiés du Nord-Est de Paris », in *Genèses* 76 : 30-51.
- Dann, G. (1996), *The Language of Tourism*, Guildford (UK): Cab International.
- Deseilligny, O./C. Angé (2011), « Le maillage intertextuel des blogs de voyage ou la production de figures du voyageur », in *Médiation et Information (MEI)* 33 : 131-140.
- Gravari-Barbas, M./Delaplace, M. (2015), « Le tourisme urbain "hors des sentiers battus" - Couliesses, interstices, et nouveaux territoires touristiques urbains », in *Téoros* 34 : 1-2.
- Howard, R. G (2008), « Electronic hybridity and the vernacular Web », in *Journal of American Folklore* 121 : 192-218.
- Jaworski, A./Pritchard, A. (2005), *Discourse, Communication and Tourism*, Clevedon : Channel View Publications.
- Jenkins, O. H. (2003), « Photography and travel brochures: the circle of representation », in *Tourism Geographies* 5 : 305-328.
- Kennedy, C. (2005), « "Just Perfect!" The Pragmatics of Evaluation in Holiday Postcards », in A. Jaworski/A. Pritchard, *Discourse, Communication and Tourism*, Clevedon : Channel View Publications, 223-244.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2004) « Suivez le guide! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques: l'exemple de l'"île d'Aphrodite" », in F. Baider (éd.), *La communication touristique - Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris : l'Harmattan, 133-150.

- Kerbrat-Orecchioni, C. (2016), *Les actes de langage dans le discours*, Paris : Armand Colin.
- Kress, G./T. van Leeuwen (2006), *Reading Images – The Grammar of Visual Design*, New York : Routledge.
- Krieg-Planque, A. (2017), *Analyser les discours institutionnels*, Paris : Armand Colin.
- MacCannell, D. (2013), *The Tourist - a New Theory of the leisure class - 2e*, Bekerley : University of California Press.
- Maingueneau, D. (1983), *Sémantique de la polémique*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Maingueneau, D. (1984), *Genèses du discours*, Bruxelles : Pierre Mardaga Éditeur.
- Maingueneau, D. (2002), « Champ discursif », in P. Charaudeau/D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil, 97.
- Maingueneau, D. (2013), *Analyser les textes de communication*, Paris : Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2014), *Discours et analyse du discours*, Paris : Armand Colin.
- Moirand, S. (2004), « Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXI^e siècle », in F. Baidier (éd.), *La communication touristique - Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris : l'Harmattan, 151-172.
- Moscovici, S. (2003), « Des représentations collectives aux représentations sociales: éléments pour une histoire », in D. Jodelet, *Les représentations sociales*, Paris : P.U.F., 79-103.
- Mourlhon-Dallies, F. (1995), *Une méthodologie pour l'analyse linguistique de genres discursifs produits en situation professionnelle : étude d'écrits touristiques sur Venise en quatre langues*, Thèse de doctorat soutenue à Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris.
- Mourlhon-Dallies, F. (2004), *Les discours de l'Internet : nouveaux corpus, nouveaux modèles ?*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.
- Münchow (von), P. (2007), « Les représentations du père dans les guides parentaux français et allemands », in C. Sellenet, *Les pères en débat*, Toulouse : Érès, 123-136.
- Papen, U. (2005), « Exclusive, Ethno and Eco : Representations of Culture and Nature in Tourism Discourses in Namibia » in A. Jaworski/A. Pritchard, *Discourse, Communication and Tourism*, Clevedon: Channel View Publications, 79-97.
- Paveau, M.-A. (2015), « Les textes numériques sont-ils des textes ? », in *Itinéraires 2014-1* : 1-9.
- Paveau, M.-A. (2019), « Introduction. Écrire, parler, communiquer en ligne: nos vies sociolangagières connectées », in *Langage et société* 167 : 9-28.
- Pereira Couttolenc, E. (2021), « Travel Influencers », in *Global Encyclopedia of Informality*, [en ligne]: UCL Press ([https://www.informality.com/wiki/index.php?title=Travel_influencers_\(Global\)](https://www.informality.com/wiki/index.php?title=Travel_influencers_(Global))).
- Pereira Couttolenc, E. (2020), « Liens hypertextuels et analyse des modalités énonciatives dans les discours touristiques des blogs voyage: proposition d'articulation des apports des Sciences de l'Information et de la Communication en Analyse du Discours », in 23^e rencontre des jeunes chercheurs, Paris : Université Sorbonne Nouvelle (<https://rjc2020.univ-paris3.fr/node/39>).

- Réau, B./ Poupeau, F. (2007), « L'enchantement du monde touristique », in *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 170 : 4-13.
- Rosier, L. (2006), « De la vive voix à l'écriture vive. L'interjection et les nouveaux modes d'organisation textuels », in *Langages* 161 : 112-126.
- Rossi, J.-P. (2005), *Psychologie de la mémoire*, Paris : De Boeck Supérieur.
- Seoane, A. (2012), *Genre de discours et positionnements énonciatifs dans les guides touristiques: le « Guide du Routard » et le « Guide Gallimard »*, Thèse doctorale soutenue à l'Université Paris Est-Créteil.
- Urbain, J.-D. (2002), *L'idiot du voyage – Histoire de touristes*, Paris : Édition Payot & Rivages.
- Urry, J. (1990), *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London : Sage.
- Winkin, Y. (2002), « Proposition pour une anthropologie de l'enchantement », in P. Rasse/N. Midol/F. Triki (éd.), *Unité-diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris : L'Harmattan, 169-179.
- Wood, A. (2005), « "What Happens [in Vegas]": Performing the Post-Tourist Flâneur in "New York" and "Paris" », in *Text and Performance Quarterly* 25 : 331-333.
- Yanoshevsky, G. (2021), « Introduction: les discours du tourisme, un objet privilégié pour l'analyse du discours », in *Argumentation et analyse du discours* 27 : 1-15.
- Zuber, R. (1972), *Structure prépositionnelle du langage*, Malakoff : Dunod.

DISCOURS DES GUIDES TOURISTIQUES FRANÇAIS SUR LA ROUMANIE

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

Résumé

Utilisant toute une stratégie de célébration d'un pays ou d'une région, les guides touristiques s'avèrent être l'un des instruments les plus importants qui incitent le touriste à découvrir des lieux, des cultures ou des gastronomies insolites. Mêlant description, récit, explication et argumentation, le discours des guides est hybride, dans la mesure où il relève du discours descriptif, promotionnel, procédural, critique et didactique. Dans notre article nous nous proposons de voir comment ces types différents de discours s'enchevêtrent dans trois guides français sur la Roumanie et par quels procédés chacun essaie de valoriser le patrimoine matériel et immatériel de ce pays.

Abstract

THE DISCOURSE OF THE FRENCH GUIDEBOOKS ON ROMANIA

Using a strategy for celebrating a country or a region, the guidebooks turn out to be one of the most important instruments in encouraging tourists to discover unusual places, cultures or gastronomies. Blending description, stories, explanation and argument, the discourse of the guidebooks is hybrid, insofar as it relates to descriptive, advertising, procedural, critical and didactic discourse. In our article we wanted to reveal how these different types of discourses are entangled in three French guidebooks on Romania and by what stylistic devices each of them attempts to enhance the tangible and intangible heritage of this country.

Mots-clés : *Roumanie, discours touristique, hybridité, valorisation, procédés stylistiques*
Keywords: *Romania, tourist discourse, hybridity, advertising, stylistic devices*

Introduction

Écrit de type particulier, qui relève du discours professionnel ou de spécialité, le discours touristique est fondé sur des stratégies dont le rôle est de convaincre et d'aguicher le voyageur potentiel, grâce à un message séduisant et provocateur. Le guide doit fournir au touriste des arguments susceptibles de l'inciter à visiter une région, à faire la connaissance des gens et des pays « exotiques », à déguster des plats et des boissons du terroir, à découvrir une nature spectaculaire, sauvage, à participer aux fêtes et aux cérémonials locaux, à redécouvrir la vie simple, rurale lors d'un séjour à la ferme.

10.52846/AUCLLR.2021.01.07

Mêlant récit, description, argumentation et explication, le guide doit pourtant signaler certains aspects moins mirifiques de la région ou des habitants, dévoiler des stéréotypes vrais ou faux, « [...] selon un mécanisme de balancement axiologique dont le connecteur *mais* constitue l'opérateur privilégié » (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 140). En ce sens, certains guides se veulent plus neutres ou plus objectifs dans les informations qu'ils offrent aux touristes, alors que d'autres se servent d'un discours de célébration, de valorisation extrêmement positive, qui mettent en vedette surtout la singularité, la rareté et la spécificité d'un lieu ou d'une collectivité. C'est pourquoi nous avons basé notre recherche exploratoire sur un corpus formé de trois guides présentant la Roumanie : d'un côté *Le Guide vert* de Michelin (2012)¹, et de l'autre, *l'Évasion* de Hachette (2009)² et le *Country guide 2012-2013* du Petit futé³. Si G1 et G3 mentionnent chacun quelques collaborateurs roumains qui ont contribué à la rédaction de ces guides⁴, G2 indique le nom d'un auteur unique, Bernard Houliat⁵ et cite, de façon très générale, l'apport du ministère des Transports, des Constructions et du Tourisme (p.304), ce qui explique peut-être son caractère un peu plus « officiel ». Fondant notre démarche sur la méthode d'analyse et de la comparaison, nous essayons d'abord examiner les types de discours qui s'enchevêtrent dans ces guides et ensuite de confronter la stratégie par laquelle chacun cherche à valoriser la Roumanie afin de la rendre attrayante pour les touristes.

1. Hybridité du discours des guides touristiques

Le discours des guides touristiques est hybride dans la mesure où il s'apparente à cinq types de discours : descriptif, procédural, critique, promotionnel et didactique (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 134).

a) En tant que **discours descriptif**, les guides, par les visées pratiques et les informations utiles qu'ils donnent, s'apparentent aux récits de voyage ou aux ouvrages signalétiques. Ainsi, pour motiver le touriste de choisir un séjour au bord de la Mer Noire, G1 informe sur ses attraits, mais aussi sur ses caractéristiques géographiques (forme, étendue, relief sous-marin, faune) :

« Calme ou capricieuse, la mer Noire borde la Roumanie sur 245 km. Elle cache dans ses abysses les mystères de l'arche de Noé et le souvenir des Argonautes. Pour le voyageur qui s'attarde sur ses côtes, la mer offre le spectacle inouï du "fleurissement de l'eau". Elle se pare alors d'une étonnante gamme de couleurs allant de toutes les nuances de bleu et de vert jusqu'aux rouges et aux bruns,

¹ Noté G1, pour les références ultérieures.

² Noté G2.

³ Noté G3.

⁴ G1 mentionne Ana Anastasescu, Liliana Dumitrache, Mariana Nae, Gabriela Andreea Serban alors que G3 adresse des remerciements à Gheorghiu, Mihaela, Rares et Dimitru.

⁵ Bernard Houliat est « spécialiste de l'Europe orientale et de la culture des Roms. Collaborateur régulier des éditions Hachette et ayant vécu plusieurs années en Roumanie, où il travaille pour les institutions internationales, il est l'auteur de deux ouvrages bien connus des voyageurs qui aiment ce pays : *Tsiganes en Roumanie* (Éd. Du Rouergue 1999) et de *La Roumanie au petit bonheur* (Éd. Quelque Part sur Terre, 2000) » (G2 : 304).

qu'explique la présence des algues à pigment brun. La mer Noire occupe un bassin rectangulaire de 413000 km², communicant par des détroits du Bosphore et des Dardanelles avec la Méditerranée. Le relief sous-marin, une vaste plate-forme continentale profonde de quelques centaines de mètres, est un lieu privilégié pour les bancs de poissons endémiques (gobies noirs et pélamides), ou migrateurs (esturgeons, harengs ou maquereaux). Au large folâtraient dauphins et petits requins. » (G1 : 135-136).

b) Comme **discours procédural**, les guides fournissent aux touristes tous les détails pratiques nécessaires (moyens de transport, météo, adresses utiles, budget estimatif, monnaie du pays visité, possibilités de logement, restauration, divertissements, etc.) à l'organisation de leur voyage et de leur séjour. La plupart de ces renseignements reposent sur des structures conditionnelles/hypothétiques qui commencent par *si*, plus rarement par *au cas où* :

« Si vous aimez... la vie sauvage, l'histoire, la musique traditionnelle, le patrimoine religieux, l'artisanat, le monde rural et ses fêtes, la spéléo et la randonnée, la cuisine [...] Si vous ne disposez que d'une semaine, visitez les monastères de Bucovine et les citadelles saxonnnes. » (G2 : 12-16)

« Si vous comptez loger chez l'habitant, des sandales ou des chaussons vous seront bien utiles après vous être déchaussés. Enfin, pour satisfaire aux mœurs locales, pensez à une tenue "décente" pour visiter les monastères, même quand le soleil estival vous incite à vous découvrir. » (G1 : 13)

Mentionnons également les verbes à l'impératif, par lesquels on donne des conseils précieux pour assurer la réussite d'une villégiature. Leur fréquence très élevée dans tout type de guide a déterminé certains linguistes à les comparer avec le discours procédural des recettes de cuisine (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 134) :

« Idées de séjour. Court séjour

À votre arrivée à Bucarest, accordez-vous une journée pour visiter les principaux monuments de la capitale. Prenez le temps de découvrir l'ambiance d'une ville qui se veut surprenante et imprévisible. Parcourez la Calea Victoriei pour y apercevoir le charme du palais Cantacuzino et des demeures historiques aux styles et influences variés. Le long de cette "rue de la Victoire", arrêtez-vous un instant autour de la Piața Revoluției... » (G3 : 14)

« Remettez-vous du voyage par des balades à pied, par exemple à la grotte de Scărișoara. [...] À mi-séjour, passez une journée tranquille à Viscri, un luxe dont il ne faut pas se priver. [...] Visitez sans hâte les églises et monastères de Bucovine. » (G2 : 16-17)

« Très marqué par les saisons, le climat roumain connaît de fortes variations régionales. En hiver, prévoyez des habits chauds et un coupe-vent, des collants, des gants, un bonnet. Préférez plusieurs pulls fins à superposer sous un anorak, plutôt qu'un gros chandail. En toute saison, emportez de bonnes chaussures étanches car, à la moindre pluie, la boue gagne les campagnes. » (G1 : 13)

c) Par la dénonciation de certains aspects négatifs qu'on découvre lors de la visite d'un pays, d'une excursion quelconque, d'un repas ou d'un endroit d'hébergement, les guides rappellent le **discours critique**. Par ailleurs, les étoiles Michelin accordées aux restaurants et aux hôtels « [...] symbolisent bien une évaluation graduée » (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 135), que l'on remarque notamment dans G1 et de façon plus masquée dans G2 et G3. Ainsi, parmi les inconvénients d'un voyage en Roumanie, G1 mentionne la précarité des conditions d'hébergement dans certains hôtels, leurs tarifs variables, l'attribution des étoiles aux hôtels sur des critères qu'ils ne satisfont pas, le racolage des touristes par les chauffeurs de taxis qui demandent plus d'argent pour les amener en ville, à la gare ou à l'aéroport, de même que l'abordage par les autochtones pour leur proposer un logement :

« Quel que soit votre budget, vous ne rencontrerez aucune difficulté à vous loger dans les régions les plus visitées. Le rapport qualité-prix va du très avantageux pour les pensions au franchement décevant⁶ pour certains hôtels, auquel on reproche avant tout leur manque d'originalité. Les hôtels de charme font cruellement défaut. [...] Ils sont pour certains restés en l'état : moquettes marron, mobilier devenu kitsch, personnel de service "d'époque". [...] Les tarifs sont en théorie plus intéressants en ligne qu'en réservant par une agence de voyages en France, ou en réglant directement à l'hôtel. [...] Dans les villes les plus visitées ou sur le littoral, on vous attend parfois dès la gare pour vous proposer un lit. Bloc de banlieue, ou belle maison en centre-ville ? Mieux vaut visiter avant de payer, s'assurer de la situation et vérifier le niveau de confort, sans quoi l'expérience enrichissante risque de virer en déception. » (G1 : 19-21)

Les remarques sur les possibles inconvénients sont moins directes dans les deux autres guides, qui cherchent à atténuer les dysfonctionnements de certains secteurs d'activité, comme la visite des monuments historiques, qui se ruinent, qu'on ne peut admirer que du dehors, parce qu'ils sont, depuis de longues années, en travaux de restauration, la céramique authentique de Horezu qui cède, peu à peu, la place au kitch. Comme dans G1, les deux autres guides commencent toujours par évoquer le côté positif de l'aspect sur lequel porte l'observation critique, le passage incontournable de la qualité au défaut ayant pour rôle d'atténuer en quelque sorte la désapprobation des auteurs :

« La Roumanie dispose d'une richesse culturelle exceptionnelle. De nombreux monuments historiques sont présents dans tout le pays : sites archéologiques millénaires, cités antiques ou médiévales, palais, châteaux. Pour beaucoup, leur valeur est inestimable. Malgré les trop rares initiatives locales et les programmes internationaux de valorisation du patrimoine encore balbutiants, la liste des monuments historiques à rénover est encore longue. Trop souvent, on préfère laisser des bâtiments centenaires se dégrader pour en construire de nouveaux. Même si l'argent est le problème majeur, cela vient également de l'indifférence des autorités locales. » (G3 : 63)

⁶ Partout c'est nous qui soulignons.

« Horezu est le principal foyer de la céramique en Roumanie. Dans les boutiques proches du monastère vous en avez un aperçu indigeste. Ne perdez pas votre temps et gagnez le hameau d'Olari (qui signifie les "potiers"), à la marge N-O de Horezu, vers Urşani. Le long de l'unique rue, une dizaine d'ateliers maintiennent une tradition multimillénaire, tout en se laissant parfois aller au kitsch » (G2 : 83).

d) Le but de tout guide est de construire l'image touristique d'une région, d'un pays, c'est pourquoi il fait appel à un **discours promotionnel**, incitatif et laudatif en même temps, afin d'attirer le touriste. Selon Viallon (2013 : § 5), ce discours relève du discours publicitaire dans la mesure où il est basé sur les trois éléments du triangle rhétorique aristotélicien : *ethos* (le discours de l'émetteur renvoie à la crédibilité et à la confiance qu'il doit éveiller auprès du récepteur), *logos* (l'argumentation mise en place pour convaincre et les stratégies afférentes), *pathos* (sentiments mobilisés pour atteindre ce but). Pour Viallon ce discours représente une communication interculturelle, car « Voyager est une forme de communication au monde et aux autres » (2013 : § 23). Pour séduire, les auteurs des guides doivent « culturaliser les éléments visuels et linguistiques » (Vaupot 2020 :11) et tenir compte des goûts et des tendances des touristes étrangers, des stéréotypes créés sur un peuple et de la nécessité de provoquer une réaction de la part du public auquel on s'adresse. Ainsi, les trois guides comparés jouent la carte de la diversité de la Roumanie, tant sous l'aspect géographique que sous l'aspect culturel. S'y ajoutent l'hospitalité proverbiale de ce peuple très accueillant, la position géographique de ce pays situé entre l'Orient et l'Occident, son histoire mouvementée, ses traditions qui restent encore vivantes dans certaines régions et surtout dans les milieux ruraux. Faire découvrir toutes ces richesses et ces beautés semble être la profession de foi des trois guides.

« Une terre d'accueil

Carrefour entre les mondes slaves et balkaniques, la Roumanie, cet îlot de latinité fait désormais partie de l'Union européenne. À seulement deux heures trente de vol de Paris, le dépaysement est assuré. Dans un pays en pleine transition, vous pourrez constater que les traditions d'hospitalité sont toujours bien vivantes. La diversité de son architecture, la générosité de sa gastronomie au rythme d'une musique haletante, tout est rassemblé ici pour passer un agréable séjour. » (G3 : 9)

« Fêtes et célébrations

Le quotidien du paysan s'accompagne d'un ensemble de croyances, de devoirs et d'interdits. Les coutumes liées aux événements de l'existence demeurent vivaces même si elles présentent souvent la survivance de rituels très archaïques : assister à un mariage ou à un enterrement reste une expérience inoubliable. [...] Les fêtes locales ou propres à une communauté conservent un faste spectaculaire. » (G2 : 40-41)

« Nature et paysages

De vastes plaines, des plateaux parsemés de collines, des reliefs accidentés composent un kaléidoscope de paysages sans cesse renouvelés et d'autant plus attachants qu'une vie paysanne intense, marquée par de nombreux particularismes, les anime tout au long de l'année. Une locution barbare créée par les géographes a le mérite de rappeler les trois éléments constitutifs du paysage roumain – mer Noire,

fleuve roi et montagnes : oui, la Roumanie est bien un espace "carpato – danubo – pontique" » (G1 : 131)

e) Finalement, le discours des guides touristiques est également **didactique**, parce qu'il veut instruire. Renfermant une série de suggestions sur ce qu'on peut faire ou ne pas faire dans un pays, ce discours est une façon de « [...] transmission de savoir et de savoir-faire, un "ouvrage didactique" » (Moirand 2005 : 152). Par ailleurs l'association des deux termes *guide* (« [...] ouvrage qui aide le touriste à s'orienter, à découvrir les beautés, les curiosités d'une région, d'une ville, d'un édifice », CNRTL) et *touriste* (« [...] celui ou celle qui fait du tourisme, qui voyage pour son plaisir, pour se détendre, s'enrichir, se cultiver », CNRTL) mène à la conclusion que l'une des fonctions importantes en est celle d'instruction et d'acquisition de nouvelles connaissances, suite aux expériences touristiques de chacun. Bien connaître un peuple ou un pays c'est le découvrir sous tous les aspects, dans des circonstances différentes, plus ou moins favorables. Le touriste saura ainsi comment faire face à toute situation, à tout défi lancé par les nouvelles rencontres lors de son voyage ; d'où la nécessité de consulter un guide pour savoir à quoi s'attendre en visitant une région inconnue, qui sortira le visiteur de sa zone de confort.

« Organiser son voyage

Un voyage en Roumanie coûte moins cher qu'un séjour en France. Néanmoins, le temps où les tarifs semblaient dérisoires aux yeux des touristes occidentaux est bien révolu. La location de voiture auprès d'une agence internationale et l'hébergement représentent les dépenses les plus importants. [...] La Roumanie n'est pas une destination idéale pour les personnes à mobilité réduite ou les non-voyants. Hormis dans quelques hôtels coûteux et récents, les chambres adaptées sont rares. Circuler dans les rues, accéder aux restaurants, musées et transports est extrêmement difficile, car les aménagements manquent cruellement. [...] Munissez-vous de la carte européenne d'assurance maladie qui couvrira vos éventuels soins sur place. Pensez à en faire la demande auprès de votre caisse d'assurance-maladie ou en ligne sur www.ameli.fr au moins deux semaines avant votre voyage. » (G1 : 17)

« La Roumanie est un pays sûr, à condition de faire preuve, comme partout ailleurs, d'un minimum de vigilance. Redoublez d'attention à l'aéroport, sur les marchés et bazars, dans les gares et dans les transports en commun. Attention aux vols de carnets crédit, restez vigilant lorsque vous retirez de l'argent au distributeur. [...] Méfiez-vous des saucissons industriels et des pâtés en boîte : on a tout à craindre des méthodes de fabrication et, de toute façon, c'est à peu près immangeable. Sous peine d'incidents intestinaux, les amateurs de grillades devront s'interroger sur la fraîcheur des mititei (petites saucisses grillées) préparée en été dans les bazars, sur le bord des routes, sur les marchés ou dans les restaurants. [...] Évitez les toilettes publiques sauf quand elles sont payantes. En ville, les toilettes des restaurants et des cafés sont d'une tenue inégale. À la campagne, bien que l'eau courante commence à se généraliser, il arrive encore d'utiliser le petit cabanon au fond du jardin, qui, au moins, a le mérite d'être écologique ! » (G2 : 292-293)

« Il est assez courant en Roumanie de laisser des pourboires dans les restaurants et les bars, aux chauffeurs de taxi, etc. Pour ce qui est de négocier les prix, comme en

France, cela ne se fait point dans les boutiques. On peut éventuellement le tenter dans les marchés si vous avez la chance de tomber sur un vendeur qui aime marchander. » (G3 : 488)

Par l'apport conjugué de ces types différents de discours, le touriste potentiel arrive à être persuadé de la nécessité de découvrir de nouveaux territoires, des paysages spectaculaires, des peuples accueillants avec lesquels il peut partager des tranches de vie, surtout si le voyage est ponctué d'une immersion chez les habitants, pour une plongée authentique dans les traditions des lieux visités.

2. Thématique et rhétorique des guides

Mêlant la description et le récit, s'appuyant sur l'explication et l'argumentation des conseils offerts aux touristes, les guides associent étroitement « [...] tourisme et communication, que ce soit par les pratiques proposées, par les techniques utilisées ou par les discours tenus à leur propos » (Viallon 2013 : § 15). La thématique abordée est presque similaire : une table des matières suivie d'une page d'accroche pour donner envie de visiter un pays, une description détaillée de chaque région avec ses particularités physiques, climatiques et culturelles, ses attraits, son insolite, ses légendes, ses goûts et ses odeurs, les moyens de transports pour y accéder, les possibilités de restauration et d'hébergement, une fiche technique avec des informations importantes sur la monnaie, les formalités de douane, les numéros de téléphone utiles en cas d'accident, de vol, de perte de documents, etc. En examinant les trois guides soumis à l'analyse, nous remarquons que les auteurs du G2 et du G3 ont suivi de près cette structure et que l'accroche du *Petit futé* est bilingue, reposant sur une formule d'accueil courante chez les Roumains :

« Bine ati venit în România! Bien venus en Roumanie ! Oubliez les clichés qui ont cours en Occident ! Grande et mystérieuse, la Roumanie est une terre des contrastes, entre modernité et tradition. Vous serez surpris, voire déconcertés par la diversité des paysages et la richesse du patrimoine culturel de ce pays latin d'Europe de l'Est récemment entré dans l'Union européenne. Sauvage, archaïque et moderne à la fois, la Roumanie préserve traditions et modes de vie ancestraux, ainsi qu'un précieux sens de l'hospitalité. [...] Ce vaste pays a une palette multicolore à offrir à ses visiteurs. Et si l'on doit retenir une image, ce sera sans doute celle d'une Roumanie rurale aux traditions préservées, et qui le seront probablement encore pour de bonnes décennies ! Bon Voyage en Roumanie ! » (G3 : 1)

« Joyeusement humaine, sensuelle et excessive, mais trop souvent méconnue, la Roumanie est belle de sa complexité. Sa géographie tourmentée abrite des milieux naturels d'une exceptionnelle richesse : les Carpates et le Danube nourrissent la géographie et l'histoire du pays. Autour s'articule une fabuleuse mosaïque de paysages qui sont à la fois des sanctuaires du patrimoine biologique européen et le refuge de sociétés rurales passionnantes. Au carrefour des invasions et des empires qui ont écrit l'histoire de l'Europe orientale, le peuple roumain a su maintenir une identité originale et cohabiter avec tout un éventail de cultures dont on ne connaît guère d'équivalent ailleurs. La Roumanie est avant tout une terre d'intelligence et

de vieille civilisation, ce dont témoigne son patrimoine. Il est temps de se promener sans retenue dans ce pays généreux, convivial et inépuisable. » (G2 : 3)

Ces deux guides fondent leur invitation au voyage sur une série d'arguments objectifs (beauté et diversité du paysage, richesse du patrimoine culturel, variété ethnique et multiculturalisme, préservation des coutumes), qui réunissent dans la même phrase des aspects antonymiques (*terre des contrastes entre modernité et tradition, archaïque et moderne à la fois, sensuelle et excessive, mais trop souvent méconnue*). S'y ajoutent les clichés sur le pays, sur ses habitants et sur ses légendes qui circulent partout dans le monde grâce au roman de Bram Stoker (hospitalité proverbiale des Roumains, beauté des femmes, bons plats traditionnels préparés d'après d'anciennes recettes, pays du Dracula).

G1 commence *ex abrupto*, sans mot d'accueil, d'accroche ou de titre aguicheur, ce qui surprend le lecteur désireux d'être tenté par une expérience inédite de voyage. Du reste, les trois guides présentent une organisation assez proche, à savoir des informations générales sur l'organisation du séjour, un panorama général du pays (population, religion, langue, histoire, économie, culture, traditions et art de vivre, gastronomie, nature et paysages), les possibles itinéraires à suivre dans les régions pittoresques de la Roumanie (la Valachie, la Transylvanie, le Banat et le Crișana, le Maramureș, la Moldavie, la Dobroudja et le delta du Danube auxquelles s'ajoutent la capitale, Bucarest, et ses environs) afin de découvrir la beauté du paysage, la diversité du relief, la variété de la flore et de la faune, les saveurs des plats locaux, le charme et l'insolite des coutumes, le spécifique architectural des bâtiments et des églises, la générosité des gens simples. Tous comportent également des cartes et des indications routières pour faciliter le déplacement dans la région.

Pour conquérir le touriste et l'inciter à visiter le pays, les trois guides utilisent une stratégie rhétorique basée sur des figures de style dont la métaphore, la comparaison et la personnification se situent au premier rang. Elles sont épaulées par toute une série d'axiologiques positifs, qui renforcent la valorisation au superlatif d'un pays qui mérite d'être découvert. Les adjectifs utilisés, bien choisis pour le mettre en valeur, glorifient le paysage, les qualités des gens, la culture et les traditions. Nous ne nous arrêtons que sur quelques exemples : La Roumanie – *joyeusement humaine, sensuelle et excessive, belle de sa complexité* (G2 : 3), au milieu de laquelle règne la Transylvanie, faite de *collines, parfois imposantes, sillonnées de vallées débonnaires* (G2 : 21) ; la mer Noire - *calme ou capricieuse avec de longues plages de sable fin, caressées par la brise* (G1 : 135) ; la capitale, Bucarest, ville *d'un grand éclectisme culturel et bouillonnant d'activité* demeure *passionnante* (G3 : 1) et attire le plus grand nombre de visiteurs ; les *vivantes campagnes* dont le paysage *n'est qu'un immense jardin, minutieusement travaillé et bruissant d'activité* (G2 : 26), offrent aux touristes une *cuisine généreuse, rustique et conviviale* (G1 : 84) ; les Roumains sont *de grands bâtisseurs devant l'éternel* (G1 : 90). Dans leur entreprise de séduction du touriste, les auteurs se servent aussi d'un discours évaluatif très poétique, où les métaphores anthropomorphiques avoisinent les personnifications :

« Les Carpates et le Danube nourrissent la géographie et l'histoire du pays. [...] Environ un tiers de montagnes, un tiers de collines et un tiers de plaines : le territoire roumain tient dans ce nombre d'or que rabâchent les livres scolaires. Cette trinité se décline en cercles concentriques : au milieu, les rondeurs de la Transylvanie, cernées par la couronne des Carpates. Vers l'extérieur se déversent les collines valaques et moldaves. Puis d'un côté s'étalent les plaines du Banat et de Crişana, de l'autre, les vastes étendues de Valachie et de Dobrogea, qui regardent vers les Balkans et l'Asie. » (G2 : 20-21)

« La Roumanie fait encore partie des pays d'Europe peu visités. [...] Vous ne vous trouverez donc que rarement noyés dans un flot de vacanciers, excepté sur le littoral, en plein été. [...] Le tourisme individuel est encore balbutiant et c'est là tout son intérêt. [...] Ce pays, à la portée de toutes les bourses, vous permettra de trouver des établissements luxueux, des hôtels de gamme moyenne ainsi que d'innombrables pensions villageoises souvent plus pittoresques. » (G3 : 10)

Dans le même esprit du discours de célébration poétique, métaphorique, G2 décrit le Danube qui *s'y taille un superbe défilé* (p. 21) et qui *règne sur cette région* (*idem*), les monts Apuseni qui *forment la ronde et présentent un visage alpin et escarpé* (*ibidem*), les *mornes étendues valaques qui se poursuivent vers l'est avec le Baragan puis la Dobrogea* [dont] *vignobles et forêts de feuillus apaisent ce paysage qui vient de mourir sur les plages du littoral* (*ibidem*) de la Mer Noire, les *vivantes campagnes qui débordent de couleurs et de générosité* (p. 26), où un *vrai fleuve de vie s'écoule dans les rues de terre battue* (p. 27), etc.

Moins idyllique dans la présentation des réalités roumaines actuelles, G1 s'avère être plus objectif et, de ce fait, plus parcimonieux dans l'emploi des figures de style. Cependant, les rares évaluatifs doubles ou triples font remarquer leur présence (*Sur leur terre nourricière, les paysans roumains maintiennent des traditions archaïques, simples et rassurantes.* p. 76 ; *Qu'on les découvre en traversant un village, à la sortie d'une messe, lors d'une fête ou dans un musée, les costumes traditionnels se distinguent autant par la richesse et la diversité de leurs ornements, que par l'unité et la sobriété des formes.* p. 79), tout comme les métaphores (*Un pays à deux vitesses. Passage de relais. Si la jeunesse mord dans le 21^e s, avec enthousiasme, la génération active sous Ceauşescu n'y comprend parfois plus rien. Les premiers profitent d'une liberté que n'ont pas connue leurs parents, sans pour autant avoir les moyens d'en profiter. Ils considèrent l'adhésion à l'UE comme une promesse de vie à l'occidentale, voire une possibilité d'abrèger l'attente en s'exilant. L'Europe n'a pas le droit de les décevoir.* p. 73 ; *Cet investissement personnel confère une âme à chaque habitation.* p. 77 ; *Le bois est roi dans le Maramureş* p. 77).

Les brèves évocations négatives sont vite écartées, les dysfonctions encore présentes dans les secteurs industriel, agricole, sanitaire, éducationnel etc. étant atténuées par des structures oppositives rendues à l'aide des connecteurs *mais, cependant, néanmoins, en revanche*, par des litotes ou des euphémismes.

« Et la Roumanie ne produit plus grand-chose à grande échelle. Néanmoins, les choses évoluent de nouveau. De vastes terres sont rachetées, parfois par des

entreprises étrangères, pour produire des denrées propres à la consommation locale et à l'exportation. [...] Les services représentent aujourd'hui 55,2% du produit national brut. Ce chiffre est bas comparé à ceux des économies d'Europe occidentale, mais il pourra augmenter par la suite. [...] Le potentiel touristique du pays est énorme, nul besoin de le décrire ici : tout le guide y est consacré. Cependant, c'est le tourisme d'affaires (de 60 à 70% des revenus actuels du tourisme) qui s'est le plus développé suite à l'entrée dans l'UE. » (G3 : 50-51)

« Pendant cette période de transition, les paysans ont privilégié une agriculture d'autarcie. Une mosaïque de cultures et de gestes s'est maintenue, faisant certes l'admiration des touristes, mais exigeant un travail colossal pour une productivité limitée. Ces campagnes n'arrivent plus à maintenir ce fragile équilibre entre autosubsistance, petits services et solidarité de voisinage, qui leur a permis de traverser les siècles. [...] De nombreuses traditions ont su se maintenir dans cette Roumanie rurale. Pour les découvrir et les apprécier, il faut une certaine disponibilité. Ne vous arrêtez surtout pas aux bouffonneries folkloriques, car la magie de ce pays est ailleurs. » (G2 : 26-27)

« L'été est idéal pour découvrir les montagnes, tandis que Bucarest, étouffante et poussiéreuse, devient moins vivable. [...] Ainsi, si l'été permet d'effectuer de belles randonnées, de vivre de beaux festivals et de circuler aisément dans le pays, la chaleur (paysages "brûlés") ou l'affluence peuvent représenter, par endroits seulement, une gêne. » (G1 : 12)

Comme ces notes dysphoriques sont éparses et suivies de descriptions magnifiant les aspects positifs de la société roumaine et notamment la beauté et la diversité des paysages, la richesse de la flore et la faune, le touriste arrive à les accepter et retient que la Roumanie est un pays sûr, hospitalier, proche culturellement de la France, pas trop cher et qui certainement mérite d'être exploré.

Pour conclure

Répondant à une nécessité de faire connaître la Roumanie à un public provenant de différents milieux ayant des intérêts variés (sport, recreation, santé, culture, gastronomie, etc.), les trois guides analysés « ratissent large » (Kerbrat-Orecchioni, 2005 : 147) pour susciter la curiosité des touristes pour un pays peu connu, mais qui a beaucoup de choses à offrir. Si les discours de célébration et de promotion occupent une large place dans l'ensemble de ces présentations, le discours critique met en garde le visiteur sur certains éléments dysphoriques, qui pourraient brouiller l'image d'une Roumanie pleine de contrastes, versatile mais hospitalière, éclectique mais tolérante, un cocktail savoureux et original de traditionnel et de moderne, de rural et d'urbain, de tradition et d'innovation. Et, par des stratégies de valorisation au superlatif des aspects attrayants du pays, G1, G2 et G3 arrivent à « [...] attirer, faire venir, faire rester, faire revenir » (Boyer et Viallon 1994 : 21).

Corpus

G1 = *Roumanie*, Le guide vert, Michelin

G2 = *Roumanie*, Évasion, Hachette

G3 = *Roumanie*, Country guide 2012-2013, Petit futé

Bibliographie

- Boyer, Marc/Viallon, Philippe (1994). *La Communication touristique*. PUF : Paris.
- Boyer, Marc (1996). *L'Invention du tourisme*, Paris : Gallimard.
- El Gaied, Mouna/Meyer, Vincent (2014), « Communication, tourisme et développement territorial : l'exemple des GSOURS du sud-est tunisien », in *Les enjeux de l'information et de la communication* No 15/1 : 5-15.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2005), « Suivez le guide ! Les modalités d'invitation au voyage dans les guides touristiques : l'exemple de « l'île de l'Afrodite » », in *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Dionysis Goutsos, Marcel Burger, Fabienne Baider H (éds), Paris : L'Harmattan, 133-150.
- Moirand, Sophie (2005), « Le même et l'Autre dans les guides de voyage au XIIIe siècle », in *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Dionysis Goutsos, Marcel Burger, Fabienne Baider H (éds), Paris : L'Harmattan, 151-172.
- Vaupot, Sonia (2020), « La traduction des sites web touristiques, vers la localisation ou la culturalisation ? », in *D.E.L.T.A.* 36-2 : 1-27, <http://dx.doi.org/10.1590/1678-460X2020360208> (consulté le 22.07.2021).
- Viaillon, Philippe (2013), « La communication touristique, une triple invention », in *Mondes du tourisme* no.7. *Gastronomie et développement local*, online since 30 September 2015, connection on 22 June 2021. URL: <http://journals.openedition.org/tourisme/171>; DOI:<https://doi.org/10.4000/tourisme.171> (consulté le 5.05.2021).

DOSSIER THÉMATIQUE

***Le discours touristique: voyage, tourisme,
évasion/2 : ÉTUDES DE LITTÉRATURE***

LA PLACE DE LA FEMME SYRIENNE DANS LES RÉCITS DE VOYAGE DU XIX^e SIÈCLE

Abdulmalek AL-ZAUM
ISIT et Université Paris III, France
abdulmalek.al-zaum.1@sorbonne-nouvelle.fr

Résumé

Cet article met l'accent sur la place de la femme orientale dans les récits de voyage du XIX^e siècle. Pour certains voyageurs, elle est une source de rêverie, pour d'autres, sa présence, comme signe majeur d'altérité et d'exotisme, participe à l'esthétique romantique et aux images fantasmatiques qui s'articulent autour de la sexualité. Elle contribue ainsi à la construction d'une double dimension, symbolique et idéologique de la littérature de voyage.

Abstract

THE PLACE OF THE SYRIAN WOMAN IN THE 19TH CENTURY TRAVEL LITERATURE

The paper focuses on the role of the Middle-Eastern woman in 19th-century travel literature. Middle-Eastern women, particularly Syrian women, feature prominently in the travel writing of the period. For some travel writers, they gave rise to reverie, while for others, they embodied otherness and exoticism, fuelling the romantic aesthetic and sexual fantasies. Their role in travel literature is thus twofold: symbolic and ideological.

Mots-clés : *femme orientale, esthétique, pittoresque, représentation, hammam*

Keywords : *oriental woman, aesthetic, picturesque, representation, hammam*

Introduction

L'imaginaire oriental a connu la fascination de ce que les voyageurs appellent « le mirage oriental ». L'espace méditerranéen, à la fois chrétien, juif et musulman, qu'on appelle tour à tour Levant ou Orient, a suscité dans la littérature de voyage une curiosité très forte depuis des siècles. Les termes qui le désignent attestent la dimension symbolique qui lui est attachée : le Levant, c'est ce lieu sacré où se lève le soleil, où la naissance du jour a vu briller l'aube des civilisations. Cet espace attire vers lui romantiques, artistes et touristes qui, assoiffés d'exotisme et de pittoresque, dressent parfois des tableaux fantasmagoriques et imaginaires, rappelant les anecdotes et historiettes de *Mille et Une Nuits*, dans lesquelles la femme est un objet de sensualité et de plaisir. Ces voyageurs participent de ce fait à forger une perception de l'Orient articulée autour de certains préjugés, qu'ils ont tant cherché à vérifier ou à confirmer.

10.52846/AUCLLR.2021.01.08

Des romantiques comme Lamartine inventent le *Voyage en Orient*, qui représente à la fois un espace touristique au sens moderne du terme et un imaginaire édénique. Un "périple idéal" surgira de quelques clichés dans lesquels la femme orientale est fort présente. L'engouement pour ce thème donne lieu à s'interroger sur la place de la femme orientale dans la littérature de voyage du XIX^e siècle.

Cet article mettra l'accent sur les représentations de la femme orientale dans la littérature de voyage du XIX^e siècle. Dans la première partie, nous nous focaliserons notamment sur les descriptions qui lui sont réservées. Dans la deuxième partie, nous nous concentrerons sur la perception de l'univers de la femme, *le Haremlike* et le hammam. Dans la troisième et dernière partie, nous étudierons le tableau de l'univers féminin que s'évertuent à dresser les voyageurs français.

1. La description de la femme syrienne

Le voyageur romantique et diplomate français Lamartine a tenté de s'immiscer dans la société syrienne pour comprendre ce monde complexe qui le fascinait. La tentation de dépeindre la femme syrienne, de vivre ce rêve oriental et de nourrir son imaginaire du pittoresque de l'exotique, a donné lieu à un récit de mosaïque orientale, hétéroclite et distinct de ses émules et prédécesseurs. Même si la femme qu'il a tant cherché à voir et à décrire lui a souvent été inaccessible - à quelques exceptions près, grâce à son épouse qui participait indirectement à la construction de l'imaginaire oriental - il a réussi à livrer des images inégalables.

Il existe plusieurs types d'évocation de la femme dans l'œuvre de Lamartine intitulée *Le voyage en Orient*. Lamartine étudie l'Orientale en prenant en compte sa beauté, son éducation et sa participation à la vie sociale. Qu'il soit au bazar, ou chez ses hôtes, qu'il voyage ou qu'il s'installe, son œil curieux et admiratif n'est jamais indifférent à l'égard de la femme. Sa plume de poète enregistre, dans son cahier de voyage, tout ce que son œil a pu apercevoir d'elle. Il l'observe, malgré la difficulté de la voir, à chaque occasion qui se présente. Le voyageur fait mention de plusieurs femmes : de celle qui travaille, de celle qui commande ou même de celle qui se rend au hammam. Pour chacune d'elles, il réserve des descriptions particulières, parfois divergentes, parfois parallèles.

Lamartine fait part au lecteur de son expérience impromptue avec la femme bédouine. Il la décrit sans difficulté, contrairement à la femme damascène, voilée et difficilement accessible. Tout téméraire et indiscret qu'il soit, il respecte les traditions et les jugements religieux pour éviter toute remarque et tout obstacle. Il évite surtout de provoquer l'hostilité des Syriens en raison de leur susceptibilité. Il ne cherche pas à juger, ni à blesser. Il se montre compréhensif à l'égard de chaque point de vue, même religieux et traditionnel. Sa visite chez un cheikh syrien lui permet d'évoquer les femmes syriennes en ces termes :

« Les femmes de cheik passèrent en effet voilées par le divan où nous étions, et entrèrent dans l'appartement de ma femme. Il y en avait trois : une déjà âgée, qui semblait la mère des deux autres. Les deux jeunes étaient remarquablement belles, et semblaient pleines de respect, de déférence et d'attachement pour la plus âgée » (Lamartine 1847 : 47).

Cette entrevue lui permet donc de suggérer trois aspects de la femme : le voile, la beauté et une politesse produite par l'éducation.

Dans son article sur les mœurs et les usages propres aux Bédouins, le correspondant de presse Poujoulat, dans une lettre à son frère datée d'octobre 1837, décrit une femme bédouine par le biais d'un tercet poétique arabe qui, non sans procédés rhétoriques et stylistiques, met sa beauté en valeur : « [...] sa chevelure est noire comme la nuit, et les pièces de monnaies qui s'y montrent, brillent comme les étoiles à la voûte céleste » (Poujoulat 1840 : 80). Dans ces portraits, le voyageur affirme que toutes les femmes mariées ont tendance à avoir « les lèvres et le menton tatoués » (Poujoulat, 1840 : 80), ce qui est un trait facilement remarquable chez les Bédouines, du fait qu'elles ne mettent pas constamment le voile. Il faut noter que cette observation est également soulignée par Lamartine. Il ajoute, pour parfaire le tableau de leurs parures, que les bédouines ont les oreilles ornées d'anneaux d'argent et qu'elles portent constamment des bracelets de verre autour des poignets ou des chevilles. Le journaliste découvre, sur leur visage, une beauté singulière. Il se dit

« [...] frappé de leur noble tournure, de la dignité de leur maintien, de leur air grave et recueilli, de la fierté qui éclate sur leur front et dans leur regard. En les voyant, on comprend dès l'abord tout ce qu'il peut y avoir en elles, d'énergie, de courage, d'héroïsme. » (Poujoulat, 1840 : 81).

En se rapprochant de la femme bédouine, Poujoulat découvre à la fois le secret de sa beauté, et un trait barbare à ses yeux : la coutume de se teindre la peau au henné et celle de se tatouer qui, de même que le maquillage, lui paraissent donner à la femme des traits sauvages et farouches.

Loin du désert, et dans un univers citadin des femmes chrétiennes (arméniennes ou maronites) en particulier, Lamartine s'offre l'occasion de mieux pénétrer ce mystère. Lorsqu'il est accueilli dans une famille arménienne, lors de sa visite de la ville de Damas, il livre une leçon non seulement sur la beauté syrienne, mais aussi sur l'éducation des femmes orientales. À plusieurs reprises, le poète exprime son admiration pour la beauté des femmes de Damas. Rien de comparable à ces femmes dont il ne voit qu'un profil éphémère qui paraît et disparaît à la dérobée de ses regards. Il y a néanmoins un obstacle qui le dérange : c'est l'impossibilité de les observer sur une longue durée ou intégralement. Cependant, l'auteur se contente de ce que ces femmes lui laissent entrevoir. Il se remémore la beauté des femmes italiennes ou de celles d'Athènes pour comparer ses souvenirs aux femmes qu'il rencontre à Damas. Celles-ci lui paraissent plus belles et plus voluptueuses. L'auteur remarque que cette beauté des femmes syriennes est issue d'un mélange séculaire d'ethnies. L'admiration habite sincèrement Lamartine, et non pas la critique comme chez nombre de ses contemporains qui saisissent ces moments pour développer de véritables diatribes. Lamartine a caractérisé la beauté des femmes syriennes par une sorte de détermination poétique qu'aucun voyageur n'a jamais atteinte auparavant. Il décrit ces dernières à la fois avec désir, retenue et respect :

« Quelque idée que j'eusse de la beauté des Syriennes, quelque image que m'ait laissé dans l'esprit la beauté des femmes de Rome et d'Athènes, la vue des femmes et des jeunes filles arméniennes de Damas a tout surpassé. Presque partout nous avons trouvé des figures que le pinceau européen n'a jamais tracées, des yeux où la lumière sereine de l'âme prend une couleur de sombre azur et jette des rayons de velours humides que je n'avais jamais vus briller dans des yeux de femme ; des traits d'une finesse et d'une pureté si exquises que la main la plus légère et la plus suave ne pourrait les imiter, et une peau si transparente et en même temps si colorée de teintes vivantes, que les teintes les plus délicates de la feuille de rose ne peuvent en rendre la pâle fraîcheur, les dents, le sourire, le naturel moelleux des formes et des mouvements, etc. » (Lamartine 1856 : 61)

Ces descriptions ne laissent pas indifférents les critiques de notre temps. Collette Juilliard considère son indifférence à l'égard de l'enfermement de la femme comme un aveuglement et lui reproche d'avoir consacré ses écrits à souligner leur beauté au lieu de se soucier du statut de la femme au cœur de la société : « [...] chez Lamartine, pudeur, respect ou aveuglement volontaire, l'enfermement n'est jamais jugé » (Collette Juilliard, 1994 : 56).

Il y a un autre thème connexe sur lequel Lamartine met l'accent : les accessoires et les vêtements. Depuis le divan qui donne sur le patio de la maison, l'auteur parvient à dérober, à travers l'intersection de la porte, quelques regards sur les vêtements féminins. Par l'intermédiaire de Madame Lamartine, il s'informe davantage sur les détails qui mettent leur beauté en valeur. Lamartine admire profondément le sens de l'élégance des Syriennes : « [...] les costumes de ces femmes sont les plus élégants et les plus nobles que nous ayons encore admirés en Orient » (Lamartine, 1856 : 61). Les vêtements des femmes de Damas comprennent une petite veste à manches larges, d'une étoffe de soie brochée d'argent et d'or, un large pantalon blanc descendant avec des plis jusqu'à la cheville, une longue robe de soie « d'une couleur éclatante » descendant des épaules, ouverte sur le sein et le devant du pantalon, « [...] retenu seulement autour des hanches par une ceinture » (Lamartine, 1856 : 61). Lamartine remarque que ces femmes ont un goût très particulier et très prononcé pour les bijoux et les parures.

Elles ont aussi tendance à laisser leurs têtes nues quand elles sont à la maison ; leurs cheveux sont brossés et bien tressés, mêlés à des fleurs qui « [...] font plusieurs tours sur le front et retombent en longues nattes des deux côtés du cou et sur les épaules nues » (Lamartine, 1856 : 61). Les festons de pièces d'or et des rangées de perles mêlées dans les chevelures, « une petite calotte d'or » (Lamartine 1856 : 61), ciselée au sommet des cheveux. Ainsi l'accessoire exotique semble primer sur l'aspect proprement corporel comme dans ces clichés où la présence de la femme est signalée, avant tout, par ses bijoux et ses parures par son voile de gaze et par le narguilé à ses côtés (Jennifer Yee 2002 : 263).

L'auteur ne cède pas seulement aux apparences de ces « créatures ». Il admire également leur comportement : lors d'une soirée où la conversation portait sur les femmes européennes, ainsi que sur leurs habitudes et leur mode de vie, Lamartine observe les femmes orientales et étudie leur goût : « [...] je les ai trouvées

aussi aimables que belles » (Lamartine 1856 : 62). Malgré leur condition, elles semblent satisfaites de leur vie tout en regrettant parfois, d'une manière quelque peu implicite, leur condition. L'auteur reconnaît qu'il est séduit et ébloui :

« Quand on cause avec ces charmantes créatures, quand on trouve dans leurs conversations et dans leurs manières, cette grâce, ce naturel parfait, cette bienveillance, cette sérénité, cette paix de l'esprit et du cœur, qui se conservent si bien dans la vie de famille, on ne sait ce qu'elles auraient à envier à nos femmes du monde, qui savent tout, excepté ce qui rend heureux dans l'intérieur d'une famille. » (Lamartine 1856 : 62)

Volney, quant à lui, développe une autre thèse qui semble s'opposer totalement à celle de la Lamartine. Volney se polarise sur la physionomie des Syriennes et sur leur couleur de peau. Il met d'abord l'accent sur le goût des filles syriennes qui, manipulées par leurs mères, préfèrent « acquérir l'embonpoint » (Volney 1822 : 336), grâce à des recettes « superstitieuses ». Volney et Lamartine ont néanmoins une appréciation commune : la beauté des jeunes filles syriennes est incontestable. Mais, Volney s'appuie ironiquement sur cette appréciation pour dénoncer le port du voile :

« On vante les femmes de Damas et de Tripoli pour leur blancheur, et même pour la régularité des traits : sur ce dernier article il faut en croire la renommée, puisque le voile qu'elles portent sans cesse, ne permet à personne de faire des observations générales. » (Volney 1822 : 336)

Il propose alors des tableaux porteurs des messages idéologiques. Il n'apprécie pas l'enfermement de la femme et appelle implicitement à la libérer de cette étoffe. Les paysannes lui semblent moins soucieuses de leur beauté que les citadines : « elles manquent d'élégance ». Cependant, leurs proportions physiques ne sont pas « altérées ». L'auteur note qu'il n'a pas aperçu, dans ces contrées, de femmes « bossues » ou « contrefaites ». Les paysannes, notamment les femmes mariées, sont faciles à reconnaître, du fait de la fatigue et de la misère, qui « [...] n'ont pas laissé d'agréments à leur figure ». Malgré ces apparences, il souligne le charme et la beauté de leurs yeux (Volney 1822 : 336).

Enfin, la femme devient un objet de désir tant espéré mais jamais atteint. Les voyageurs semblent chercher ce qui leur est inaccessible. Les rares occasions de rencontrer la femme ont animé, chez eux, un désir ardent qui se manifeste par des descriptions sur son physique et son habillement.

2. Les loisirs et les divertissements féminins

En ce qui concerne la vie sociale des Syriennes, Lamartine s'empresse, en tout premier lieu, de rectifier un préjugé auquel il s'oppose fermement : la séparation des deux sexes qui serait absolue en Syrie. Il trouve là l'occasion de montrer au lecteur européen que ce constat est erroné. Il note : « [...] ces femmes se voient quelquefois entre elles ; elles ne sont même pas totalement séparées de la société des

hommes » (Lamartine 1856 : 62-3). Cependant, cette société se borne à quelques jeunes parents ou amis de la maison dont la fréquentation est courante dans la famille et qui constitue l'occasion du choix d'une fiancée. Cette réflexion donne lieu à une autre rectification du préjugé véhiculé par ses prédécesseurs selon lequel les jeunes filles se marient sans une connaissance préalable de leur fiancé. Lamartine se fait catégorique : ces jeunes filles choisissent leur fiancé, elles-mêmes, avec, bien sûr, le consentement conventionnel des parents des deux fiancés. Elles peuvent croiser leurs futurs époux dans des lieux publics, notamment devant les hammams ou les jardins publics (nous y reviendrons au chapitre III).

2.1 Le hammam

Il va sans dire que le bain, quand il est réservé aux femmes (les hommes ont leurs propres périodes pour fréquenter les hammams), est interdit à toute présence masculine. Dans l'imaginaire de l'Orient, le hammam intervient comme lieu pittoresque qui nourrit l'imaginaire oriental par des anecdotes fantasmagoriques venant tout droit des *Mille et Une Nuits*. L'esprit des voyageurs flâne dans les contours de ces lieux pour développer des rencontres virtuelles pleines de sensualité et de volupté. Le bain semble être le lieu idéal pour dresser un portrait de la femme orientale dans son état naturel, sans que le voile la dissimule, et sans que les tabous, les traditions et les autochtones n'interviennent pour la tenir à l'écart des yeux curieux et indiscrets des écrivains voyageurs. Le bain représente l'un des espaces privilégiés de la sensualité orientale syrienne.

Le consul français à Alep, Henri Guys attire l'attention des lecteurs de son récit de voyage sur l'avis des détracteurs du hammam, pour qui le hammam incarne le lieu de la dépravation. Pour ces *rigoristes*, le hammam est un lieu d'*intrigues*, où les femmes se livrent librement à des pratiques qui dépassent toute limite :

« Les bonnes mœurs ont toujours à souffrir [...]. Les femmes jouiraient incontestablement dans les bains d'une liberté illimitée pour y nouer des intrigues amoureuses, si les maris ne trouvaient les moyens de faire épier leurs conduites. » (Guys 1845 : 132)

Dans son récit, Guys fait mention des recommandations des *rigoristes* selon lesquelles il faut accentuer la surveillance et prendre des mesures et des précautions vis-à-vis des ruses des femmes. Toutefois, ils reconnaissent que ces inconvénients, quels qu'en soient les risques, n'altèrent pas l'utilité du bain.

Le caractère indispensable du bain tient à différentes exigences, qu'elles soient religieuses, sociales ou hygiéniques. Guys insiste particulièrement sur ce dernier aspect, compte tenu du climat chaud de la Syrie. Du point de vue social : « On voit, en effet, sous la même voûte, dans la même pièce, l'ouvrier malheureux et isolé, avec l'opulent aga qu'une foule de servants entourent, la femme du pauvre, à côté de la dame de distinction. » (Guys 1845 : 132-3). Guys souligne ici la ségrégation des deux sexes car le même hammam peut servir aussi bien aux femmes qu'aux hommes, à ceci près, bien sûr, qu'un décalage de date est toujours prévu afin de garantir à chaque sexe son intimité. Mais cette règle peut parfois être bafouée par certains cheikhs qui

confondent les dates et pénètrent dans l'établissement des femmes. Guys rappelle toutefois que les familles fortunées, comme celles des agas, installent des bains à leurs domiciles. Leurs harems en seraient néanmoins mécontents car ces femmes se retrouvent isolées et emprisonnées dans leurs domiciles avec leurs eunuques, soumises à leur surveillance qu'elles n'apprécient guère.

Multifonctionnel, le hammam s'adapte et répond parfaitement aux besoins des femmes. Guys note que le bain est non seulement le lieu des retrouvailles féminines, mais qu'il constitue aussi une sorte d'espace ouvert de relaxation. Le hammam répond aussi à un besoin féminin essentiel : le passe-temps. Pour lui, le hammam est aux femmes ce que le café est aux hommes. En outre, le bain a une fonction médiatique et sociale car il est doté de groupes musicaux et de femmes oratrices qui animent des activités artistiques diverses. Aussi, le hammam devient-il un théâtre ou un espace social et culturel. Il est également un espace où l'amour trouve sa place : les amoureux attendent impatiemment leurs aimées, devant la sortie, espérant, du moins, que celles-ci leur adressent des signes de complicité ou de consentement avant qu'ils ne se permettent de demander leur main à leurs parents. Pour dépeindre cette dimension sensorielle et sentimentale du hammam, Guys cite un poème arabe¹ et souligne, par ailleurs, la dangerosité de cet endroit sur le plan moral : ce lieu peut devenir nocif aux bonnes mœurs. En bas de page, faisant suite à ce poème lyrique, le voyageur inscrit en note une remarque personnelle : « Leur opinion (les détracteurs du hammam) est qu'ils sont nuisibles dans ce cas. » (Guys 1845 : 141).

Guys évoque, de plus, un autre type de bain : le bain de vapeur. Celui-ci est réservé pour certaines occasions cérémonielles, comme le mariage ou le traitement médical : « [...] c'est comme agents médicamenteux qu'on ne peut se dispenser de les fréquenter » (Guy, 1845 : 134). Selon la légende, l'effet de certains remèdes ne peut se produire que si l'on passe par le hammam. Mais ce bain est surtout à la disposition des mariages, plus que de toute autre cérémonie, comme nous l'indique le voyageur : « Les bains sont indispensables lorsque les dames doivent se préparer aux grandes toilettes des fiançailles, des mariages et des cérémonies de circoncision, des fêtes et des invitations. » (Guys 1845 : 140).

Lamartine, quant à lui, s'est donné plus de peine pour décrire la dimension proprement féminine du bain. Il faut rappeler que Lamartine ne pouvait pas être un véritable témoin oculaire de scènes qu'il présentait, mais il passait par une vue tierce, celle de son épouse. Lise Schreier confirme cette hypothèse et reproche plus globalement à Lamartine une habitude des emprunts, voire du plagiat : « Lamartine utilise ainsi non seulement Volney mais encore les notes de sa femme pour composer *Le Voyage en Orient*, puis celles de Chamborant » (Schreier 2006 : 21). Lamartine lui-même le reconnaît au début d'une lettre datée du 19 septembre 1833,

¹ Il s'agit d'une poésie arabe, dans laquelle le poète exprime son désir amoureux quand il voit son aimée sortant du bain : « Ce n'est pas la sensualité qui m'a conduit au bain... Mais, le feu de l'amour, qui me dévore le flanc ; et comme les larmes de mes yeux ne sauraient suffire, ... je suis venu pour pleurer par tout mon corps ».

où il évoque implicitement une invitation à se rendre aux bains destinés à sa femme et à sa fille Julia.

Lamartine insiste sur la dimension sociale, voire mondaine du bain : « Un bain est annoncé quinze jours d'avance, comme un bal en Europe » (Lamartine, 1856 : 175). L'observation de Lamartine rejoint ici celle de Guys. Le luxe que se permettent les Syriennes, dans ce genre de rituels, étonne le voyageur, qui décrit les festivités accompagnant tout ce qui précède le mariage, en indiquant, en même temps, que c'est là un signe de dépense somptuaire. L'exhibition de l'abondance est un critère d'appréciation de la richesse et de l'élévation sociale. Seules les femmes des émirs et celles des agas ont le droit d'être escortées par un cortège de chevaux et de gardes. En ce qui concerne l'état aussi bien physique que vestimentaire des femmes à l'intérieur du bain, les évocations à connotations érotiques trouvent évidemment leur place :

« Les cheveux sont partagés au-dessus de la tête, une partie retombe sur le cou, le reste est tressé en natte et descend jusqu'aux pieds, allongé par des tresses de soie noires qui imitent les cheveux. [...] Les jambes sont nues et les pieds ont pour chaussures des pantoufles de maroquin jaune que les femmes traînent en marchant. [...] Lorsque la fiancée parut, accompagnée de sa mère et de ses jeunes amies, et revêtue d'un costume si magnifique que ses cheveux, son cou, ses bras et sa poitrine, disparaissaient entièrement sous un voile flottant de guirlandes de pièces d'or et de perles, les baigneuses s'emparèrent d'elle et la dépouillèrent, [...]. Ce luxe barbare est de l'effet le plus pittoresque sur les jeunes figures de quinze à vingt ans ... » (Lamartine 1856 : 177)

Les critiques et les anthropologues contemporains, tels qu'Edward Saïd et Moënis Taha Hussein, critiquent chez Lamartine cette évocation fondée sur l'imaginaire. Hussein voit dans ce genre de descriptions une certaine indiscretion (Hussein, 1960 : 126). E. Saïd, quant à lui, critique la représentation de la femme dans les récits des voyageurs, en général : « La femme orientale est un sujet et une occasion de rêverie » (Saïd 1997 : 215). Nadia Ali, quant à elle, avance que : « [...] les attributs sexuels, les particularités physiques, tels que le poids, l'âge, la taille ou la pilosité, sont très rarement représentés. » (Ali 2002 : 14). Les descriptions que propose Lamartine sont, *a contrario*, très suggestives. Il faut noter que les descriptions des femmes au bain révèlent, en effet, un Lamartine qui part à la recherche d'un autre monde que celui qu'il connaît, un monde où la femme est encore inaccessible et éloignée des regards. Le bain représente, à ses yeux, l'espace de rêveries par excellence qui lui dévoile l'Orient féminin.

Les moyens de divertissement des femmes ne se réduisent pas exclusivement au bain public, comme le suggèrent plusieurs voyageurs. Il faut noter encore que, lorsque ces femmes sont lassées du bain, elles se procurent d'autres plaisirs dans des cafés réservés aux femmes, aussi bien que dans des salons spéciaux, où il leur est permis de fumer le narguilé, de manger des sorbets et d'écouter des chants. Guys en conclut : « Les chants alternent aussi avec la conversation, qui devient intéressante par les connaissances qu'elles font des femmes aimables et spirituelles » (Guys

1845 : 135). Volney ajoute que la danse et le chant sont deux activités que les femmes exercent sans lassitude. Lamartine argue également que les mariages font partie de leurs divertissements.

3. L'univers féminin et ses marges

3.1 Sexualité et prostitution

La connaissance de la sexualité dans la société syrienne semble difficile d'accès. En conséquence, cette question est rarement abordée d'une manière directe et explicite par les voyageurs. S'ajoute à cela le fait que la société syrienne du XIX^e siècle, traditionnaliste et conservatrice, considère ce sujet comme tabou. Beaucoup de critiques estiment que l'absence de mention explicite de la vie sexuelle dans les récits de voyage est due à deux éléments essentiels : les interdits religieux et les contraintes politiques, en plus de l'impact très fort des traditions. Volney est l'un des rares voyageurs à avoir développé quelques observations concernant la sexualité chez les Arabes. Dans son récit, l'auteur s'attarde sur la question du mariage précoce. Il souligne que de jeunes mariés lui ont fait l'aveu de leur impuissance sexuelle. Ces gens jeunes se rendent, semble-t-il, chez les médecins européens pour cette raison. L'auteur note d'ailleurs que ce trouble pousse la plupart des Arabes à se marier de plus en plus jeunes, de peur de ne pas avoir de descendants : « c'est la maladie pour laquelle ils consultent davantage les Européens, en leur demandant du « mâdjoun », c'est-à-dire, des pilules aphrodisiaques » (Volney, 1822 : 338).

Volney évoque, par ailleurs, la question de « la débauche » qu'il associe à l'existence des harems. Pour lui, des almées pratiquent la prostitution en même temps que leur activité principale, la danse. Poujoulat, pour sa part, considère que la prostitution est très présente en Europe, moins développée en Orient et inexistante dans les zones désertiques : « La prostitution ne s'y rencontre pas. Cette remarque est, du reste, applicable à toutes les tribus de Bédouins du désert de Syrie. » (Poujoulat, 1840 : 106) Les mœurs bédouines sont de plus imperméables à ce type de débauche. Volney considère qu'il est cependant des exceptions à cette rigueur. Arrivé dans un village, nommé Martaouân, situé entre Alep et Alexandrette, le voyageur s'étonne d'apprendre que les habitants de cette contrée prêtent leurs femmes et leurs filles contre quelques pièces d'argent :

« Cette prostitution, abhorrée chez tous les peuples arabes, me paraît venir primitivement de quelques pratiques religieuses, soit qu'elle remonte à l'ancien culte de Vénus, soit qu'elle dérive de la communauté des femmes admises par les Ansérés dont les gens de Martaouân font partie. » (Volney 1822 : 63)

Cette question a aussi préoccupé un petit nombre d'écrivains du XVI^e siècle, comme l'affirme Yvelis Bernard pour qui la question de la prostitution et les pratiques sexuelles déviantes avaient leur place dans certaines contrées de Syrie : « homosexualité, pédérastie et même également bestialité sont les us et les coutumes des Musulmans en matière sexuelle » (Bernard, 1989 : 200). Les voyageurs du XIX^e siècle, sans doute influencés par les récits de leurs prédécesseurs, ont repris les

mêmes stéréotypes et les ont véhiculés sans avoir, semble-t-il, de preuve tangible.

Dans ses études sur la sexualité, notamment dans un article intitulé « Une Anglaise parmi les Turques », paru dans *L'Orient des Femmes*, Leili Anvar-Chenderoff s'est appuyée sur les réflexions des voyageurs pour souligner que les Arabes « fort réservés sur le plan de la galanterie, et si jaloux qu'ils soient, ne se croient pas trompés si leur femme est dans la débauche ». Elle ajoute que, paradoxalement, ils pensent l'être si leur sœur est infidèle à son mari. Elle affirme ainsi qu'« [...] on est cocu dans ce pays en ligne collatérale et jamais en ligne directe » (Anvar 2002 : 165).

3.2 Le mariage dans la société syrienne

La question du mariage constitue un sujet de prédilection pour les visiteurs étrangers. Le spectacle des cérémonies que le mariage en Syrie offre aux voyageurs fait l'objet d'un traitement spécial étant donné que c'est un fait socio-culturel foncièrement illustratif des traditions syriennes. Le cérémonial du mariage est une occasion unique pour se mêler aux autochtones et dialoguer avec eux. Cette cérémonie condense, de plus, une bonne part des traditions. À cette occasion, les voyageurs réunissent des informations sur la vie sociale, les rapports entre hommes et femmes, et même l'éducation des enfants.

Les voyageurs distinguent souvent le mariage traditionnel et le mariage moderne. Dans le premier type de mariage, ils notent que les deux mariés ne se connaissent pas avant la cérémonie. Dans le mariage moderne, les époux se connaissent par voisinage ou par relations familiales. Les festivités familiales et, en particulier, les cérémonies de fiançailles offrent l'occasion aux parents de faire leurs choix, car, selon beaucoup de voyageurs, ce sont les parents qui choisissent les mariées et non les époux. Les deux jeunes gens peuvent se voir lors des fiançailles ou du mariage. Guys note que les mères profitent de l'occasion pour présenter leurs fils ou leurs filles à l'autre famille. Lamartine remarque, pour sa part, que la famille dans son intimité n'est abordée que par des familles qui lui sont proches. Il note également, à propos du mariage traditionnel, que lorsqu'un garçon veut se marier, il y a pour lui deux façons de rencontrer la jeune fille : soit à la sortie du hammam, soit par le biais de sa famille, qui invite l'autre famille. Alors le garçon se cache de sorte qu'il puisse voir la jeune fille à son insu.

Guys évoque les mariages tels qu'ils se déroulent dans chaque communauté. D'après lui, le mariage chez les Musulmans implique deux étapes : la recherche de la mariée et la cérémonie. Le jeune garçon peut alors voir sa future épouse, soit devant le hammam, soit par l'invitation de sa famille ou les descriptions que sa famille lui fait. Ce type de mariage est appelé traditionnel, car le marié ne connaît pas personnellement sa future femme.

Le mariage chez les Chrétiens se passe à peu près de la même façon que chez les Musulmans, avec quelques différences toutefois. Guys note que les parents du jeune marié envoient un prêtre pour solliciter, auprès de ses parents, la main de la jeune fille :

« Ce sont des proches parents qui reçoivent cette commission, et la remplissent en apportant, suivant leur nationalité, les Grecs, par exemple, un mouchoir brodé et un

sequin de dix ducats de Venise, les Arméniens, un écrin contenant une bague en diamant. » (Guys 1845 : 286).

Pour le mariage juif, Guys précise que, lorsqu'un père souhaite marier son fils, il envoie un rabbin chez les parents de la fille : « Les filles sont condamnées à rester muettes et immobiles » (Guys 1845 : 286). L'auteur fait, encore une fois, allusion à la réputation de la ruse et de l'avidité des Juifs. Il se propose de rapporter ce qui se passe pendant la négociation de la dot, lors du « grand ultimatum sacramental ». Quand le père de la fille demande d'une manière rusée : « Que lui donnerez-vous pour son prix ? », son interlocuteur lui répond prudemment : « [...] je ferai mes réflexions » (Guys 1845 : 286). Les affaires prennent ici une tournure plus nettement financière. Le mariage permet souvent de lier des familles de même rang social.

Enfin, les voyageurs ont brossé de nombreux tableaux des mariages, qu'ils soient chrétiens, juifs, musulmans ou bédouins. Ils affirment par ailleurs que le mariage interreligieux et interconfessionnel est incontestablement inexistant.

Conclusion

Au XIX^e siècle, l'engouement pour le voyage, pour la recherche du pittoresque et pour le mysticisme, s'affirme notamment dans des écrits exaltant le mystère de la Syrie. La représentation symbolique de la femme syrienne est le signe d'une réalité subjective. Les prétendus tableaux ainsi que les lieux communs requis par les voyageurs au sujet des femmes syriennes les ont poussés à considérer la femme comme un objet ou un topos littéraire. Elles deviennent sous leurs plumes des signes, réduits à l'expression de la beauté et au témoignage d'une tradition primitive.

Les éloges de la beauté de la femme syrienne, ainsi que sa claustration (par le voile et les traditions) sont généralement ouvertement énoncés. Et nous avons constaté que l'invisibilité de la femme oblige les voyageurs à recourir à des connaissances de seconde main pour compléter leurs œuvres. À l'exception de Lamartine qui propose, grâce à la médiation de sa femme, des descriptions plus détaillées, plus approfondies de la femme syrienne et arménienne (mais aussi plus poétiques et plus sensuelles peut-être). Force est de constater que les autres voyageurs se cantonnent aux préjugés et au seul imaginaire, faute de pouvoir les observer et les côtoyer librement.

Certains voyageurs sont allés jusqu'à livrer des images fantasmatiques souvent liées à la sexualité. Il semble que les voyageurs du XIX^e siècle aient cherché à retrouver l'imaginaire des récits précédents, voire des *Mille et une Nuits* avec les thèmes des harems, des odalisques, des éphèbes, des princesses, des danses et du voile, teintées d'érotisme. Ces thèmes semblent avoir particulièrement interpellé les voyageurs. Mais, plutôt que de dresser des tableaux tout simplement représentatifs de la femme syrienne, ils cherchent à restituer toute sa dimension symbolique qui réside tout autant dans les thèmes romantiques et pittoresques, dans les textes littéraires, que dans les questions religieuses et sociales. Sur le plan symbolique, la femme devient un objet d'étude orientaliste. Sur le plan vestimentaire et physique,

elle est dépeinte sous plusieurs dimensions. L'aspect monotone apparent que la femme donne, étant couverte et voilée, incite les voyageurs à développer toute une thématique sensuelle.

Le regard du voyageur s'apparente de ce fait souvent au voyeurisme. Il reste son seul moyen d'appréhender l'altérité féminine. Le tabou se dresse comme une barrière infranchissable entre eux et les femmes. Le regard qui est le premier et le seul contact entre les voyageurs et les femmes, devient un instrument ou un vecteur des tableaux. Ce qui discrédite en effet ces images livrées par les voyageurs parce qu'il n'est pas permis de *tout voir*. S'appuyant sur les données livrées par eux, les difficultés de l'observation des femmes ont empêché l'accomplissement des tableaux syriens. Il suffit de penser aux tableaux tissés au sujet du harem ou du hammam. Les voyageurs dessinent la femme syrienne comme une sorte de tabou. Le fait de voir, d'apercevoir ou même de dessiner la femme, a toujours été discrédité. Mais en même temps, la femme voilée est une constante des tableaux. L'insatisfaction provoque la curiosité des voyageurs qui les harcèlent de leurs regards indiscrets.

Les voyageurs présentent donc l'apparence des femmes comme *signe majeur* d'altérité et d'exotisme. En ce sens, la dimension symbolique et la perspective idéologique des voyageurs s'imbriquent. La femme, comme thématique littéraire, comporte une double fonction, d'une part, comme topos pour l'élaboration des sujets en matière de romantisme et d'esthétique dans leurs récits, d'autre part, comme alibi pour une critique sévère des mœurs et des traditions teintées d'idéologie religieuse.

Bibliographie

- Bernard, Yvelise (1989), *L'Orient du XVI^e siècle à travers les récits des voyageurs français : regards portés sur la société musulmane*, Paris : L'Harmattan.
- Guys, Henry (1845), *Un derviche algérien en Syrie, Peinture des mœurs musulmanes, chrétiennes et israélites, confirmée par un séjour de 56 années dans cette partie de l'Asie*. Paris : éd. Just Rouvier.
- Jean-Pierre Digard/Palmier-Chatelain, Marie-Élise/Lavagne d'Ortigue, Pauline (2002), *L'Orient des femmes*. Lyon : éd. Ecole Normale Supérieure.
- Lamartine, Alphonse de. (1856), *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient en 1823-1833 ou notes d'un voyageur*, Paris : Hachette.
- Lamartine, Alphonse de. (1856), *Voyage en Orient*, Paris : nouvelle éd. C. Gosselin : Fume Pagnerre.
- Leili Anvar-Chenderoff (2002), « Une Anglaise parmi les Turques », in *L'Orient des femmes*, Lyon : éd. Ecole Normale Supérieure.
- Nadia, Ali (2002), « Représentations esthétiques de la femme orientale », in *L'Orient des femmes*. Lyon : éd. Ecole Normale Supérieure.
- Poujoulat, Baptistin (1840), *Voyage dans l'Asie Mineure en Mésopotamie, à Palmyre, en Syrie, en Palestine et en Égypte*, Paris : éd. Ducollet.

- Saïd, Edward W. (1997), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Trad. de l'américain par Catherine Malamoud ; préf. de Tzvetan Todorov, Paris : éd. Du Seuil.
- Schreier, Lise (2006), *Seul dans l'Orient lointain, Les Voyages de Nerval et Du camp*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne.
- Taha-Hussein, Moënis (1962), *Le Romantisme français et l'Islam*, Beyrouth : Dar al-Maaref.
- Volney, Constantin-François de Chasseboeuf comte de (1822), *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 84 et 85*, Paris : Bossong Frères.

L'IMAGE DU MAROC DANS LE RÉCIT DE VOYAGE FRANÇAIS : *CAS D'UNE AMBASSADE AU MAROC* DE GABRIEL CHARMES (1887)

Bouchra BENBELLA
Université Moulay Ismail, Meknès, Maroc
b.benbella012@gmail.com

Résumé

Cet article vise à montrer comment l'image de l'Autre et de l'Ailleurs dans *Une Ambassade au Maroc*, non seulement oppose deux cultures diamétralement opposées, mais révèle aussi les fondements idéologiques de celui qui construit cette image. Dans son récit, Charmes décrit un Maroc en décrépitude aussi bien politique que culturelle, annonçant, pour ainsi dire, la fin de l'exotisme oriental dans ce pays, mais insinuant qu'il a surtout besoin d'une intervention urgente de la France « salvatrice » pour le sortir de sa torpeur et de son arriérisme stéréotypiques et séculaires.

Abstract

THE IMAGE OF MOROCCO IN THE FRENCH TRAVEL LITERATURE: THE CASE OF *UNE AMBASSADE AU MAROC*, BY GABRIEL CHARMES (1887)

The paper aims to show how the image of the Other and Elsewhere in *Une ambassade au Maroc*, in addition to opposing two cultures, reveals the ideological foundations of the author who constructs this image. In his travel story, Charmes describes a culturally and politically decaying country. Thus, he does not only announce the end of Oriental exoticism in Morocco, but also suggests that it needs an urgent intervention of France in order to get out of its stereotypical and secular torpor and backwardness.

Mots-clés : *Imagologie, altérité, colonisation, aspects culturels, Maroc*

Keywords: *Imagology, otherness, colonisation, cultural aspects, Morocco*

Il va sans dire que la littérature de voyage est un champ très propice à l'étude de l'image de l'étranger. C'est une orientation assez récente de la littérature comparée, inaugurée dès le début du siècle dernier par Fernand Baldensperger (1907) et continuée par Paul Hazard (1961). Après la Deuxième Guerre mondiale, elle connaît un regain d'intérêt avec Jean-Marie Carré (1956) qui cherchait à déceler et à comprendre l'origine des derniers conflits franco-allemands. Entre autres imagologues de la dernière décennie du XXe siècle, nous citons Daniel-Henri Pageaux et Louis-Gonthier Fink qui ont tenté de cerner cette notion problématique.

10.52846/AUCLLR.2021.01.09

1. Imagologie et ethnopsychologie

L'image est définie comme un ensemble d'idées sur l'étranger qui revêtent une fonction à la fois littéraire, sociale et culturelle. Pour pouvoir étudier l'image ou les images d'un pays dans un produit textuel tel que le récit de voyage, il faudrait selon Pageaux tenir compte du phénomène éditorial, commercial et matériel du livre, appelé aussi la sociologie du livre. Cette stratégie d'appréhension est susceptible d'informer le chercheur sur la qualité et la quantité du public-lecteur ainsi que sur la visée du texte proprement dit.

La recherche des images culturelles devrait également permettre au comparatiste de déceler les fondements idéologiques de celui qui produit ces images, de la société et de l'imaginaire collectif auxquels il appartient :

« Ainsi conçue, l'image littéraire est un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérisation et de socialisation. Cette perception oblige le comparatiste à tenir compte des textes littéraires, de leur condition de production, de diffusion, de réception et aussi de tout matériau culturel avec lequel on a écrit, mais aussi vécu, pensé et peut être rêvé. L'image conduit à des carrefours problématiques où elle apparaît comme un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une société dans son idéologie, dans son système littéraire et dans son imaginaire social. » (Pageaux 1994 : 60)

Prise dans une perspective comparative, l'image en tant que notion doit impliquer la reconnaissance du « je », producteur de l'image et de l'« autre », sujet de l'image. Elle doit permettre donc la confrontation de deux espaces diamétralement opposés : l'« ici » et l'« ailleurs ». Aussi le comparatiste devrait-il considérer l'image comme la résultante de ce que Pageaux appelle « l'écart significatif » entre deux cultures, deux civilisations différentes :

« Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un « Je » par rapport à l'« Autre », d'un « Ici » par rapport à un « Ailleurs ». L'image est donc le résultat d'un écart significatif entre deux réalités culturelles. Ou encore, l'image est la représentation d'une réalité culturelle étrangère à travers laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace idéologique dans lequel ils se situent. » (Pageaux 1994 : 60)

Ainsi « je » ne prend conscience de ce qu'il est qu'à travers l'« Autre » qui lui est différent. Le « je » et l'« Autre » s'opposent mais se complètent. Leur existence est consubstantiellement liée : « je » ne peut se définir qu'à partir de l'« Autre ». En découvrant l'étranger, le « moi » se découvre lui-même. Seulement cette découverte n'est jamais sans a priori.

Pour l'imagologue, l'image de l'« Autre » relève, sans ambages, la subjectivité de celui qui la construit :

« Conscient de la plus ou moins grande subjectivité de toute expression, l'imagologie s'attache à cerner et à motiver la subjectivité des images et des stéréotypes nationaux, reflétés par un miroir plus ou moins déformant.

En effet, l'individu sélectionne ce qui se présente à sa vue en fonction de ses critères, favorisant volontiers ce qui confirme ses préjugés ou ses idées, ou au contraire, ce qui lui paraît original, neuf ou seulement différent de ses habitudes mentales. C'est pourquoi comme le rappelle A. Maurois, on a pu dire en exagérant à peine, que l'hétéro-image était un miroir dans lequel le locuteur se contemplait lui-même. En effet, elle reflète autant sa propre mentalité et celle de son groupe que celle du groupe qu'il prétend caractériser. Comme nous l'avons vu, elle repose sur une comparaison implicite. Sans oublier la subjectivité de son propre discours qui peut à son tour être analysé en fonction de son horizon et de son idéologie. » (Fink 1993 : 21)

Loin d'être un analogon du réel, l'image culturelle investit volontiers la subjectivité du locuteur. À l'instar d'un miroir déformant, l'image reflète la mentalité, l'imaginaire, les idées de celui qui prétend représenter l'étranger. Le voyageur ne sélectionne que les images qui confirment ses préjugés ou celles qui lui paraissent exotiques ou simplement différentes. Force est d'affirmer que l'image n'est point une représentation du réel, mais: « [...] des éléments présents à l'esprit de l'écrivain, d'une collectivité [...] » (Pageaux 1994 : 61). On ne peut donc mesurer le degré de sa fausseté ou de sa vérité, car « [...] toute image est forcément fausse en ce qu'elle est représentation et mise en mots de certaines 'réalités' » (Pageaux : 60). L'illusion référentielle et l'ethnopsychologie sont donc à écarter de l'imagologie étant donné qu'elles entravent toute étude de l'image :

« On résout d'emblée le faux problème de l'illusion référentielle qui constitue un obstacle à toute étude de l'image: le degré de fidélité ou de fausseté par rapport au «réel» regardé [...]. C'est à ce niveau que bien des critiques aboutissent à des jugements éthico-politiques par trop faciles. » (Ouasti : 13)

Fidèle à l'ethnopsychologie pour laquelle l'image est une copie exacte du réel, A. Lahjourni tente, dans son ouvrage *L'image du Maroc de Loti à Montherlant*, de mesurer le degré de réalité des images recueillies d'un vaste corpus de récits de voyage au Maroc. Son approche cherche à attester essentiellement ce postulat :

« C'est alors qu'il nous faut introduire dans le débat les problèmes essentiels qui nous ont préoccupés durant notre réflexion: fidélité ou infidélité de l'image ou modèle, noyau de vérité, distance entre l'image et le réel. » (Lahjourni 1973 : 21)

Or, la contradiction de la méthode de Lahjourni surgit dès l'incipit: « C'est parce que l'image est infidèle, mythique qu'elle justifie l'étude. Une image fidèle n'existe pas et ne peut intéresser ». (Lahjourni 1973 : 21). Cet auteur qui fonde son analyse en s'inspirant d'une étude de Sylvaine Marandon intitulée : *L'image de la France dans l'Angleterre Victorienne* (Marandon 1965), estime que l'image culturelle n'est point une pure construction de l'imaginaire du voyageur, alors qu'elle ne suit pas l'objet, mais au contraire le précède.

En effet, avant de quitter son pays d'origine, le voyageur emporte parmi ses bagages des idées préconçues, sa propre mentalité, et l'imaginaire collectif de sa société. Ces matériaux constitués de critères socioculturels ancrés dans l'imaginaire

seront utilisés pour regarder l'étranger. Ainsi, l'image n'est pas passible d'une analyse qui s'interroge sur le degré de sa fausseté ou de sa vérité, sinon on « tomberait dans le piège » de la fameuse illusion référentielle (Ouasti : 14), démarche intempestive qui entrave toute étude imagologique. Car, comment éluder l'individualité du voyageur, son passé, sa profession et le but de son voyage qui président à la construction de l'image ?

2. Le Maroc de la désillusion de Gabriel Charmes

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, une kyrielle de récits d'ambassade est publiée sur l'empire du Maroc jadis fermé, afin de fournir à l'opinion française une ou des images sur ce pays que la France coloniale envisageait, à cette époque d'occuper.

Une ambassade au Maroc (Charmes 1887) est un ensemble d'articles du rédacteur du *Journal des Débats* Gabriel Charmes, publiés en 1886 par la *Revue des deux Mondes* et réédités dans un même recueil posthume en 1887. Ce récit, non seulement précède, mais annonce le livre de Pierre Loti *Au Maroc* (1889) et fixe pour le lecteur français ce que Roland Lebel appelle « L'image marocaine » (Lebel 1936 : 155).

Déjà connu pour ses études sur la politique extérieure et coloniale, pour ses voyages en Turquie, en Palestine et en Tunisie, Charmes visite le Maroc en tant que membre de la mission diplomatique dont Laurent Charles Féraud¹ était l'interprète principal.

Ses voyages multiples en Orient vont indéniablement influencer sa représentation du Maroc, dans la mesure où il cherchait en vain l'image de l'Orient dans ce Maghreb *Alaqa* qu'il croyait « plus oriental que l'Orient » (Charmes : 4). De fait, sa désillusion est précoce, cinglante et retentissante.

2.1 Un accueil inhospitalier du ciel

Dès l'incipit, et avant même que son pied ne foule la terre marocaine, Charmes s'attendait à un soleil éblouissant, baignant tout le paysage tangérois dans une lumière aussi éclatante qu'opalescente. Il découvre, à son grand regret, Tanger ensevelie dans un linceul noir et noyée sous une pluie diluvienne :

« Je regarde avec épouvantement le rivage obscur. Cette masse sombre, d'un affreux ton encre de Chine étendue d'eau, sur laquelle s'abattent toutes les cataractes du ciel, c'est Tanger, la brillante Tanger, Tanger la belle, Tangir-el-Bahia, ainsi que l'appellent les Arabes ; c'est la rivale victorieuse du Caire, c'est la ville chère à Henri Regnault, c'est la patrie préférée de tant de coloristes ! A cette vue, j'en conviens, j'ai presque douté de Sidi Okba, et peu s'en est fallu que, sans descendre du bateau, je ne reprisse, à jamais désenchanté, le chemin de l'Europe. » (Charmes : 5-6)

On remarque que l'épithète « noir » et son synonyme « sombre » saturent littéralement les premières pages de cette relation et transmettent, ipso facto au

¹ Laurent-Charles Féraud né le 5 février 1829 à Nice et mort le 19 décembre 1888 au Maroc, est un arabisant français.

lecteur un sentiment sinistre, émoussant toute envie de continuer la lecture de ce récit. Conscient de ce périlleux parcours dans lequel il engage son compagnon de route, Charmes se rétracte : « J'aurais eu tort, à coup sûr, car le Maroc m'a offert bien des compensations à son mauvais climat [...]. Il paraît que l'hiver a été excessivement pluvieux cette année au Maroc. » (Charmes : 6).

À vrai dire, le désenchantement ne se bornera pas au climat pluvieux, mais il atteindra indubitablement presque tous les aspects de la culture regardante.

2.2 Une architecture insignifiante

Arrivé à Fès, il décide de découvrir la mosquée Karawiin. Celle-ci n'a pas pu, malheureusement, susciter son admiration. Certes, certains aspects de son architecture ont attiré son attention tels que les fontaines aux ablutions et la cour de la mosquée, mais à son avis, l'art maghrébin reste toujours plat, superficiel et dénué de savoir-faire :

« À coup sûr, l'art du Maghreb n'a ni la grandeur, ni la grâce, ni l'inépuisable ingéniosité de l'art arabe du Caire. Les mêmes motifs s'y répétant à satiété, on dirait presque que ces moulures de plâtre, qui portent partout des entrelacs et des feuillages uniformes, sont sorties de quelques moules toujours semblables. » (Charmes : 288)

Il est évident que le voyageur, imbu des souvenirs de ses voyages en Orient, soumet incessamment tout ce qu'il découvre au Maroc à d'interminables comparaisons avec l'Égypte, la Turquie ou même la Tunisie. L'architecture marocaine ne peut, semble-t-il, rivaliser avec celle de ces pays. L'art marocain est, de ce fait, condamné à tous points de vue.

Néanmoins, la description de la résidence octroyée par le sultan Moulay Hassan à la mission diplomatique française dont Charmes faisait partie à titre officieux, fait exception. Son décor transporte et l'auteur et le lecteur dans le monde fascinant et imaginaire des *Mille et une Nuits* :

« En arrivant aux deux maisons que le sultan avait fait préparer pour nous, l'une destinée aux militaires, l'autre aux civils, un cri de surprise et d'admiration nous était échappé. Nous entrions décidément dans un monde enchanté, nous étions en pleine féerie, en plein décor des mille et une nuits. La maison des militaires était une vraie maison, ou plutôt un vrai palais, avec d'immenses pièces richement décorées de tentures et de merveilleux plafonds arabes. » (Charmes : 159-160)

Cela devient une obsession chez ce voyageur – journaliste de vouloir à tout prix exploiter le mythe oriental dans un texte dominé par un discours colonial en faveur de l'annexion du Maroc. Remarquons aussi le style jusqu'au-boutiste de l'auteur caractérisé par la succession des épithètes antéposées et l'emploi à satiété de la répétition.

2.3 Un art culinaire écœurant

Le thé, ce breuvage populaire, n'a pas échappé lui aussi à la critique dénigrante de Charmes : « Rien ne vaut le café turc et arabe de l'Orient, avec sa mousse crémeuse et son arôme exquis, tandis que le thé du Maroc est une boisson des plus médiocres » (Charmes : 78). La comparaison avec l'Orient est vraisemblablement systématique dans ce texte. Il critique non seulement le goût du thé marocain à la menthe, mais aussi la manière de le préparer et de le servir, qualifiée de dégoûtante.

Quant à la cuisine marocaine, elle est condamnée sans procès. Lors de la réception accordée par le Sultan, le voyageur décrit les mets présentés au dîner et qualifie la cuisine marocaine de douceâtre, voire nauséuse :

« Affreux spectacle dont je gardai longtemps le souvenir ! Qu'on se figure une série de fricassées de moutons et de poulets préparées au miel, au sucre, au sirop, aux fruits, à toutes les horreurs imaginables et inimaginables ! À part un plat de méchoui, c'est-à-dire de mouton rôti, et un plat de couscoussou, il suffisait de voir tout le reste pour perdre à jamais le désir d'être invité à dîner par un sultan du Maroc. Encore le méchoui était-il déplorablement gras et, quant au couscoussou, lequel aurait été meilleur, le malheur voulut qu'il fût tout à fait gâté pour nous par la maladresse de celui qui le servait et qui, en ayant laissé tomber une partie dans ses mains et dans ses manches, trouva fort à propos de secouer mains et manches sur le plat pour que rien ne s'en perdît. » (Charmes : 322-323)

Les pages 328 et 329 accentuent davantage cette sensation de dégoût ressenti par le voyageur vis-à-vis de la nourriture indigène en tant que dispositif social et culturel. C'est dire que Charmes s'évertue à transmettre à son lecteur sa répulsion aussi bien physiologique que mentale qui tiendrait à la fois de la nature et de la culture du pays regardé.

2.4 Une musique cacophonique

Toujours cette irrévocable comparaison entre les cultures marocaine et orientale qui traverse de part en part l'intégralité du texte. La musique, en tant qu'aspect de la culture regardée, n'en est pas exempte: « La musique arabe du Maghreb est inférieure à celle d'Orient. Elle est plus lourde, moins harmonieuse, plus dépourvue encore d'idées mélodiques » (Charmes : 334). Tout comme la cuisine, la musique indigène est jugée dépréciative et sans goût artistique :

« Un orchestre de musiciens hurlant de la voix et raclant à tour de bras ses instruments faisait un vacarme à ne pas nous permettre de nous entendre. Le vizir paraissait ravi de cette cacophonie ; il prenait des airs inspirés, se rejetant en arrière sur sa chaise, agitant son éventail en mesure, daignant même de mêler des accents horriblement chevrotants à ceux de ses chanteurs. » (Charmes : 330)

Il semble que l'orchestre jouait du Malhoun, patrimoine culturel marocain qui n'a guère séduit notre voyageur désenchanté.

2.5 Une fantasia fastidieuse

Étant un jeu typiquement maghrébin, la fantasia marocaine s'ajoute aux autres aspects dépréciatifs de la culture marocaine et compare cette activité aussi bien ludique que belliqueuse à celle pratiquée en Algérie ou en Tunisie :

« Mais la fantasia marocaine est bien loin d'avoir la variété, l'élégance, l'imprévu de la fantasia tunisienne et algérienne. Elle est d'une monotonie dont on se fatigue vite. Lorsque, pendant deux ou trois jours, on a vu une dizaine de cavaliers se mettre en ligne à droite ou à gauche de votre route, courir à bride abattue, s'arrêter brusquement en poussant des cris et en tirant des coups de fusil, on est absolument blasé sur un plaisir aussi peu changeant. » (Charmes : 97)

Charmes conclut cette description dysphorique de la fantasia marocaine par un jugement de valeur généralisé dans lequel il cantonne tous les Marocains :

« En cela comme en toutes choses, j'ai constaté l'éclatante infériorité des Marocains comparés aux autres Arabes du Nord de l'Afrique : leurs jeux même sont vulgaires, sans imagination, sans élan, sans originalité ; on y sent la médiocrité d'une race en décadence qui a perdu ses qualités d'autrefois, qui s'est immobilisée dans le passé, chez laquelle la routine a tout envahi. » (Charmes : 97)

Il est clair que Charmes est fidèle à un racisme colonial qui a connu son apogée à la fin du XIX^e. Cette idéologie impérialiste utilisait politiquement le concept « race » dans un objectif de catégorisation puis de hiérarchisation des groupes humains. Cette classification a servi de justification aux colonisateurs européens pour annexer de nouvelles terres. La notion de dégénérescence ou d'infériorité de la race a été largement utilisée dans le discours colonial et plus tard par le nazisme.

2.6 Une précarité du pouvoir au Maroc

Presque tous les voyageurs français de la fin du XIX^e ont épilogué sur l'évanescence du Sultan et la paralysie d'un système politique déglingué et attribuent cette stagnation au fatalisme musulman ainsi qu'à un gouvernement corrompu et sans scrupule.

Après une prosopographie appréciative du sultan Moulay Hassan, Charmes conclut :

« En somme, dès qu'on avait jeté les yeux sur ce souverain de féerie, il était impossible de les en détacher ; car jamais l'idéal du roi à la manière antique, du prince religieux et militaire, n'a été extérieurement réalisé d'une façon plus accomplie. » (Charmes : 199)

À l'encontre de Loti qui a dépeint dysphoriquement le portrait physique de Sultan Moulay Hassan, Charmes présente à son lecteur le portrait euphorique d'un souverain, pontife, vêtu d'un blanc pur issu d'un conte fantasmagorique. Il semble que le voyageur opère un va-et-vient incessant entre une description prétendue réaliste et une autre fictionnelle, susceptible de bercer l'imagination du lecteur friand

d'exotisme et d'extravagance: « J'ai dit que le costume du sultan était d'une simplicité parfaite, mais d'une finesse extrême et d'une blancheur immaculée. Il n'a d'autre luxe que la beauté des selles de ses chevaux » (Charmes : 210). Le leitmotiv comparatif surgit encore une fois quant à la description de l'éthopée du sultan confrontée à celle du souverain turc :

« Le sultan du Maroc ne ressemble en rien à celui de Constantinople ; il ne vit pas, craintif et sombre, enfermé dans son palais ; il n'a aucune raison de ne pas se montrer à son peuple, et, s'il en avait, son caractère réellement courageux le porterait très vraisemblablement à braver le danger plutôt qu'à reculer devant ses menaces. » (Charmes : 208-209)

La bravoure est l'une des qualités du Sultan du Maroc que Charmes n'a pu ni ignorer ni taire. Cependant, et suivant une technique rétractile appliquée dans tout le récit, Charmes ajoute toujours à une description appréciative un jugement de valeur négatif et généralisant qui ravale tous les Marocains au rang d'une race arriérée, gouvernée par un souverain au caractère puéril :

« Il [Moulay Hassan] sent d'instinct que des troupes armées et disciplinées à l'européenne pourraient seules faire du prétendu empire du Maroc une réalité, en domptant les deux tiers de sa population, qui vivent aujourd'hui dans la plus complète indépendance. Mais, par malheur, l'intelligence chez lui n'est pas à la hauteur du courage. Il voit le but, il ne comprend pas les moyens de l'atteindre ; il est trop ignorant de l'Europe pour arriver jamais à l'imiter sérieusement ; et cette ignorance est incurable, car son pontificat religieux ne lui permet pas de sortir du milieu étroit, fanatique et étouffant, où il est enfermé. » (Charmes : 216)

Le thème cliché du sultan infantilisé est un topos obligé du discours colonial qui cherche à convaincre l'opinion française de la nécessité de soumettre le Maroc à la tutelle française. Car :

« [...] les Arabes sont et ont toujours été incapables de créer et de maintenir ce que nous appelons une organisation politique ; le désordre paraît être l'élément naturel de leur existence sociale, de même que le caprice, la fantaisie, le hasard paraissent être les conditions de leur art. Aussi me suis-je beaucoup plus appliqué à rechercher au Maroc des renseignements sur les mœurs privées du sultan et de son entourage que des informations sur la nature, l'étendue et le fonctionnement de leur autorité. » (Charmes : 231)

Cette citation dévoile l'objectif primordial du voyage de Charmes. Son premier souci était de percer le secret de la vie privée du sultan et de sa cour afin d'assouvir la curiosité du lectorat de l'époque toujours à l'affût d'exotisme et d'étrangeté.

3. Les Marocains : une race inférieure

Tout au long de son récit, Charmes ne se lasse point d'énumérer une série de caractères, thèmes clichés récurrents dans ce type de discours, qu'il attribue à l'indigène: l'ignorance, le mensonge, la paresse, la saleté, la lâcheté, l'hypocrisie, la complaisance, le fatalisme, la dissimulation, l'incivilité, etc. La citation qui va suivre est une exhortation sans fioritures à l'occupation du Maroc :

« Je relève ces traits de mœurs parce qu'ils peignent bien le caractère des Marocains. Ils n'ont rien du charme et de la délicatesse de certains Arabes ; ils ne sont point naturellement affables et hospitaliers. Ce sont des natures lourdes, dures et grossières. [...] Les Marocains ne se montrent d'abord si pleins de morgue que pour essayer leur force contre nous ; et ce qui le prouve, c'est l'humiliation dans laquelle ils se vautrent spontanément devant nous dès qu'ils se sont bien convaincus que cette force n'existe pas. [...], les Marocains ne sont point seuls à agir ainsi. Tous les Musulmans ont les mêmes mœurs. [...] C'est par là que ces peuples sont inférieurs; c'est par là qu'ils sont condamnés à subir la domination étrangère ; c'est par là qu'ils diffèrent de nous et qu'ils nous répugnent profondément. » (Charmes : 45)

Charmes distille quantité de jugements formulés au présent de vérité générale. Ces jugements sont la reprise exacte des idées véhiculées par l'idéologie impérialiste de l'époque, fixant le colonisé dans une différence infériorisante qui serait inscrite dans ses gènes. Une sorte de bête voire de monstre, comparé à l'homme parfait représenté par l'Européen, et qu'il faut refaçonner. De ce fait, l'expansion coloniale s'accompagne d'un discours légitimant la domination de l'homme blanc sur des peuples à civiliser. Les thèses raciales et racistes contaminent pendant tout le XIX^e et le début du XX^e siècle l'esprit de l'opinion publique occidentale au point d'y laisser des séquelles qui se manifestent aujourd'hui dans certains comportements avec les immigrés, descendants des colonisés.

Une Ambassade au Maroc se présente, de ce fait, comme une sorte d'apothéose du regard dénigrant, une fabrique du dégoût qui inaugure le temps du mépris (Lahjourni 1997 : 123) dans l'histoire des relations entre l'Occident et le Maghreb moderne.

Charmes, qui a prétendu observer le système des valeurs de l'Autre (Marocain) à savoir les expressions de sa culture au sens anthropologique (pratiques artistiques, religion, musique, vêtements, cuisine...), ne fait que perpétuer des motifs caractéristiques du dispositif de dévalorisation déjà mis au point dans la relation marocaine. Son récit n'est qu'un hymne à la décadence, qui se présente au lecteur contemporain comme une authentique tétatologie ou ce que Jacques Marx appelle une esthétique de la loque et de la pouillerie (Marx, 1993).

« Le charme a disparu » (Charmes : 343) : cette phrase achève le récit sur une note nostalgique, annonçant la fin de l'exotisme oriental dans ce Maroc de la désillusion : pays de sénescence et de négation.

Bibliographie

- Baldensperger, Fernand (1907), « L'Allemagne et les Allemands vus à travers la littérature française », in *Bibliothèque Universelle et revue suisse*, 4^e série, 46 : 526-546.
- Carré, Jean-Marie (1956), *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Institut français d'archéologie orientale du Caire.
- Charmes, Gabriel (1887), *Une ambassade au Maroc* Paris : Calmann Levy.
- Fink, G-L (1993), « Réflexions sur l'imagologie », in *Recherches Germaniques*, (23).
- Hazard, Paul (1961), *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris : Fayard.
- Lahjourni, Abdeljalil (1973), *L'image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherlant)*, Alger : S.N.E.D.
- Lahjourni, Abdeljalil (1999), *Le Maroc des heures françaises*, Casablanca : Éditions Marsam.
- Lebel, Roland (1936), *Les voyageurs français du Maroc*, Paris : Larose.
- Marandon, Sylvaine (1965), *L'image de la France dans l'Angleterre Victorienne, 1848-1900*, Paris : Armand Colin.
- Marx, Jacques (1993), « Regards fin de siècle sur le Maghreb sombre », in *Images de l'Afrique et du Congo dans les lettres belges de langue française et alentour*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, Bruxelles : Textyles éd.
- Ouasti, Boussif (1991), *Image(s) du pays des Pharaons dans le récit de voyage égyptien de Denon à Nerval (1802-1850)*, Thèse d'État soutenue à l'université de Fès.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), *La littérature générale et comparée*, Paris : Armand Colin.

LE VOYAGE COMME PRÉTEXTE. L'ÉCRITURE VIATIQUE¹ DANS *UN ALLER SIMPLE* DE DIDIER VAN CAUWELAERT

Ileana D. CHIRILĂ

University of New Hampshire, États-Unis

Ileana.Chirila@unh.edu

Résumé

Le récit viatique fictionnel chez Didier van Cauwelaert représente moins la métaphore de la littérature que le prétexte d'une poétique. Nous nous intéressons en particulier à son roman *Un aller simple* pour montrer comment, en utilisant l'intertextualité, le métalangage, et la mise en abîme, l'auteur réussit à fictionnaliser les mécanismes mêmes de l'écriture. De plus, cet article révèle comment la parodie et le détournement déconstruisent le récit de voyage classique, en montrant que toute littérature est fiction.

Abstract

TRAVEL AS PRETEXT. FICTIONAL TRAVEL WRITING IN DIDIER VAN CAUWELAERT'S *UN ALLER SIMPLE*

Didier van Cauwelaert's fictional travel writing is a pretext for poetics, rather than a metaphor for literature. This article focuses on his novel *Un aller simple* to show how, by employing intertextuality, metalanguage, and mise en abîme, the author succeeds in fictionalizing the very mechanism of writing. Moreover, this article shows how parody and diversion deconstruct the classic travelogue, revealing that all literature is fiction.

10.52846/AUCLLR.2021.01.10

¹ *Viatique*, en tant qu'adjectif qui se rapporte au champ lexical du voyage, est vivement contesté et même rejeté par une partie de la critique. Dans le *Dictionnaire de l'Académie* le mot est défini en tant que nom masculin seulement, désignant littéralement une « [...] provision d'argent ou de nourriture qu'on donne à quelqu'un pour un voyage » ou, figurativement, le « [...] sacrement de l'eucharistie administré aux malades en danger de mort ». Pourtant, *viatique* et *voyage* ont la même étymologie : les deux proviennent du latin *via* («voie, chemin»), qui est à la fois la racine de *viaticum* (provision d'argent) et *viator* (voyageur). C'est dans cette dernière acception (« concernant un voyage ») qu'on le rencontre dans les plus récentes études sur la littérature de voyage. En 2006 par exemple, Frédéric Tinguely, traite cet adjectif de « néologisme », et remarque dans *Forme et signification dans la littérature de voyage* « [...] les thèses portant sur ce qu'on appelle sans souci d'élégance la littérature "viatique", le néologisme pédant - que j'utiliserai d'ailleurs volontiers - étant la marque palpable de l'émergence d'un discours spécialisé [...] » (2006 : 53). De plus, le *Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages*, créé en 1984 à la Sorbonne, qui répertorie plus de 1000 chercheurs dans la spécialité, a adopté l'usage de l'adjectif : sur le site du centre les références aux « images viatiques », « genre viatique », « base de données viatiques », « actualités viatiques », « corpus viatique », ou « récit viatique » abondent.

Mots-clés : *voyage, écriture, Cauwelaert, prétexte, mise en abîme, poétique*

Keywords : *travel, writing, Cauwelaert, pretext, mise en abîme, poetics*

1. Introduction

Dans l'espace littéraire contemporain, où l'abondance des titres et la fréquence incroyable des parutions nouvelles a eu comme résultat une véritable saturation du marché et le déplacement des pratiques de lecture (voir les « blogs », les livres audio et les romans en ligne), il y a des voix qui affirment qu'on assiste aussi à un phénomène de dévalorisation de la littérature de voyage. Elle serait due, d'un côté, au fait que d'autres médias sont maintenant capables d'assurer l'enchantement « exotique » que les écrivains-voyageurs des siècles précédents tiraient de leur seul art d'écrire, et d'autre côté au fait que l'accessibilité a mené à une banalisation du voyage. En 1955 déjà, Claude Lévi-Strauss critiquait obliquement cette banalisation, en admirant le « [...] temps des vrais voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit » (1955 : 9). Plus près de nos jours, le sociologue Jean-Didier Urbain mettait cette dévalorisation contemporaine sur le compte du tourisme de masse, promoteur d'un « voyage de pacotille » (2008 : 201), tandis que Vincent Debaene signalait dans *L'Adieu au voyage*. L'ethnologie française entre science et littérature que la dévalorisation de la littérature de voyage, qui privilégiait auparavant le discours ethnologique et anthropologique, signifierait la fin d'un rapport prédateur de l'Occident face aux « autres ».

D'autres critiques soutiennent qu'à l'âge où Internet est devenu un substitut du voyage, l'exotisme ne peut survivre que comme exercice de style, par l'intermédiaire d'une littérature qui nous pousse à nous interroger sur la forme même des récits, bien au-delà de leurs contenus. C'est, par exemple, l'avis de Guillaume Thouroude, qui, dans son étude *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, identifie ce genre littéraire comme un important moteur d'expérimentations formelles et de renouvellement de l'écriture. Contrairement au consensus critique, Thouroude pense qu'on devrait parler d'un changement de paradigme radical de la littérature de voyage, plutôt que de son avilissement. Dans une réflexion terminologique détaillée, il fait la distinction entre le « récit de voyage », qui est strictement documentaire et exclut d'emblée du corpus primaire tout texte de fiction, et « la littérature des voyages » qui inclut la fiction. Même s'il ne le déclare jamais explicitement, on arrive à la conclusion que Thouroude assigne deux types d'écritures aux deux types de récits correspondants : l'« écriture de voyage », calque de la notion anglo-saxonne de *travel writing*, qui caractérise les récits de voyages factuels, et l'« écriture viatique » qui correspond aux récits de voyages fictionnels, en mettant l'accent sur l'écriture et ses procédés formels.

C'est dans cette deuxième catégorie que s'inscrit *Un aller simple*, le roman pour lequel Didier van Cauwelaert a obtenu le prix Goncourt de 1994 et qui va ouvertement au-delà d'un simple récit de voyage, même si l'histoire se construit autour d'un voyage fictionnel au Maroc. Plus qu'une métaphore, le voyage est ici le prétexte

d'une poïétique². L'intertextualité, l'autoréférentialité, le métalangage, les mises en abîme, font d'*Un aller simple* un roman qui conduit imperceptiblement le lecteur vers la découverte des dessous de l'écriture. Si c'est une sorte de lieu commun de suggérer en narratologie, et, en général, dans les études littéraires, qu'« écrire c'est voyager » (J.M.G. Le Clézio), et que le voyage est une métaphore de la littérature (Van Den Abeelle, Mikkonen), pour van Cauwelaert il devient un déclencheur d'écriture et un prétexte de fictionnalisation³. En brouillant constamment les normes de l'écriture viatique, par l'insistance sur l'invention textuelle du voyage plutôt que sur le voyage lui-même, le texte de van Cauwelaert présente un monde déroutant, qui invite plusieurs degrés de lecture. C'est une satire politique et sociale, mais aussi la description de la relation qu'entretient l'univers imaginaire de la fiction avec l'univers réel.

2. L'écriture et le voyage fictionnel

La narration d'*Un aller simple* s'ouvre sur Aziz, un Marseillais de dix-huit, dix-neuf ans, orphelin depuis son enfance, qui raconte sa vie sous forme de monologue intérieur. Cette narration à la première personne situe le personnage dans la banlieue de Marseille, espace habité par un groupe de Tsiganes⁴, les gens qui l'ont trouvé dans une voiture quand il était bébé, et qui lui ont donné le nom et l'identité d'un immigrant marocain imaginaire : Aziz Kemal (ce prénom porte la marque de son deuxième « lieu de naissance » : A6 → Aziz). On apprend du récit fait par Aziz sur sa propre vie que l'insertion chez les Tsiganes a été rendue difficile par cette question identitaire dont le personnage ne réussit jamais à s'affranchir. N'ayant pas les moyens de s'offrir un faux passeport français, c'est justement cette « illégalité » apparente (il s'achète un faux passeport marocain...) qui fait sa vie basculer encore plus le jour où le gouvernement français décide une grande opération « humanitaire » de renvoi au pays natal des immigrants clandestins. Le jeune homme sans identité se retrouve donc du jour au lendemain expulsé de la France, sa « patrie d'adoption » (en réalité sa vraie patrie), vers le Maroc, le « lieu de sa naissance » (en réalité un pays dont il ne connaît ni la langue ni les coutumes). Il est confié à Jean-Pierre Schneider, un jeune « attaché humanitaire », ancien énarque déboussolé, chargé d'aller le « réinsérer dans ses racines », mais qui, à priori, a plus de soucis que l'« immigrant » lui-même. Une lecture sémiotique rendrait évidente l'insolvabilité de la question identitaire : Aziz n'est pas tout à fait sûr de qui il est, non seulement parce qu'on lui a donné plusieurs fausses identités (un Français qui devient Rom qui devient Marocain), mais aussi parce qu'il est le produit fictionnel de son auteur, et donc dépourvu de conscience et de libre arbitre. Le clin d'œil de Cauwelaert révèle une

² Étude du processus de création, du grec ancien ποιητικός (« propre à fabriquer, à confectionner »).

³ « Pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et écrire c'est voyager ». Michel Butor, *Le voyage et l'écriture*, p. 9.

⁴ J'utilise ici le mot employé par l'auteur, en ayant bien la conscience de ses valences dérogoatoires, et en mentionnant que l'exonyme en cause est souvent préféré par les auteurs roms.

conception presque fractale⁵ de la littérature et de sa capacité de rendre compte de la singularité de la fiction, de sa complexité, au-delà des modèles classiques de la géométrie euclidienne, cercle – carré. Les fausses identités d'Aziz sont multiples ; elles s'ajoutent l'une à l'autre et combinent le réel et le fictionnel : il est le produit de l'auteur (Cauwelaert), du narrateur extradiégétique, du narrateur intradiégétique, de ses « sauveurs », de l'État français, de Jean-Pierre, de son voyage, de lui-même, etc. Par cette déclinaison identitaire variée, Cauwelaert pose ouvertement la question de la nature situationnelle de l'identité et de l'itérabilité de l'identification⁶.

La thématique du voyage prend le dessus de la narration avec l'insertion du deuxième personnage important du roman, Jean-Pierre Schneider, figure emblématique de l'écrivain raté et voyageur de fortune. Les préparations pour le voyage sont courtes mais ciblées, car l'attaché humanitaire dispose, de la part du gouvernement français, de toute la diligence en matière de logistique, dont une carte de la région de destination, plus les papiers et l'argent nécessaires pour mener à bout cette importante opération. En général, la carte, haut lieu de l'initiation géographique, affirme le pacte référentiel des récits de voyage : l'itinéraire, les points et les espaces désignés sur la carte sont réels, et rappellent au lecteur qu'au-delà de toute fiction il y a un référent réel et factuel. Pourtant, dans le faux récit de voyage de Cauwelaert la carte devient lieu de mensonge et de déroute pour les personnages, et source d'engendrement narratif pour l'auteur. Quand on lui demande où se trouve son lieu de naissance, Aziz montre au hasard, du doigt, une zone sauvage du Haut-Atlas, et c'est vers cette destination inconnue que les deux personnages, et les lecteurs avec eux, commencent leur voyage prétendument initiatique.

Ne voulant pas « rentrer » dans un pays où il n'y a personne qui l'attend, Aziz s'invente une nouvelle identité, à la mesure de son imagination et de son désir d'aventure. Ainsi se met-il à parler de la légende des hommes gris, qui, dévoile-t-il, n'est pas tout à fait une légende, car il est lui-même un homme gris, venant d'une

« [...] vallée complètement secrète, sans routes et sans progrès, un paradis de verdure avec des fleurs préhistoriques continuant de pousser à l'abri des montagnes pelées que voyaient le touriste qui ne se doutait pas, car les hommes gris se transmettaient leur vallée de génération en génération en jurant le secret ; d'ailleurs personne n'en sortait jamais, à part les gardiens chargés d'égarer les explorateurs. » (Cauwelaert 1994 : 49)

L'invention de cette histoire à valences mythiques, autofiction dans la fiction, symbole de la littérature (vallée fleurie mais peu accessible) et des litterati (gardiens dont la fonction est de dérouter les amateurs), marque le début d'une amitié imprévisible et étrange, où les deux amis s'aident réciproquement à trouver/ retrouver une identité : Aziz

⁵ Le mot « fractale » a été introduit en 1975 dans le langage mathématique par Benoît Mandelbrot. La fractale désigne des objets irréguliers ou fragmentaires, non conceptualisables mais reproductibles.

⁶ Possibilité de réidentifier un individu dans le temps et dans des contextes différents, la pluralité des « moi » successifs.

la trouvera dans l'avenir, Jean-Pierre dans un passé oublié, qu'il doit revivre. La voix narrative est captivante, car imprégnée d'une innocence qui plonge le lecteur dans une sorte d'humour involontaire. La narration est générée autant par le plaisir d'inventer de l'un, que par la soif de connaître de l'autre :

« [...] ma vallée secrète s'appelait Irghiz et j'étais le premier des hommes gris qui en était sorti pour aller à Marseille.

L'attaché m'écoutait avec les yeux comme des soucoupes.

- Pourquoi ? il a demandé d'une voix creuse, et je sentais bien que s'il avait été un homme gris, il n'aurait jamais quitté la vallée.

J'ai attrapé l'image qui passait :

- Parce que la vallée s'écroule à cause des travaux de la nouvelle route dans la montagne, voilà, alors j'étais parti chercher du secours.

Il n'a pas entendu l'hôtesse qui lui proposait un jus d'orange. Elle est repartie en haussant les épaules, moi je l'aurais bien pris, le jus d'orange, j'avais la bouche complètement sèche, mais c'était peut-être réservé aux Français, en tant que vol Air France. J'ai dit, vexé :

- Tout le monde s'en fout, d'Irghiz. Evidemment : personne connaît. C'est pour ça que c'est resté le plus bel endroit du monde, mais il faut le sauver. [...]

- Mais alors, ...c'est là-bas qu'il faut que je vous reconduise ?

Il y avait de la panique dans sa voix, et en même temps une excitation d'enfant qui m'a fait plaisir [...].» (Cauwelaert 1994 : 53)

La quête d'Irghiz devient imperceptiblement la mission personnelle de Jean-Pierre, qui ne veut y renoncer même pas au moment où Aziz lui annonce qu'elle n'existe pas en réalité :

« J'ai compris que ce n'était pas la peine d'insister, puisque mes protestations ne faisaient que renforcer sa certitude. Dès l'instant où il avait décidé de croire à mon histoire, tous mes efforts pour revenir en arrière augmentaient l'attrait du secret défendu que j'avais trahi sans le vouloir. » (Cauwelaert 1994 : 55)

Jean-Pierre assume ainsi un rôle de Don Quichotte à la recherche d'une chimère, suivi par son serviteur fidèle Sancho Panza – Aziz. Alors que l'hidalgo espagnol restera pour toujours un rêveur en quête de son idéal, le Lorrain Jean-Pierre aboutira à la fin de sa recherche d'une manière bizarre, comique et dramatique à la fois : après une semaine de pérégrinations dans les montagnes du Haut-Atlas, Jean-Pierre meurt à la suite d'une indigestion et des allergies, non sans croire avoir trouvé Irghiz, qui apparaît devant ses yeux fiévreux au bord d'une crevasse. La mort de Jean-Pierre signifie la renaissance d'Aziz, qui sera le témoin du rapatriement du corps de son ami, et qui se charge également de finir le roman inachevé de la quête d'Irghiz. On apprend ainsi à la fin que ce qu'on vient de lire est justement le roman à quatre mains que l'attaché avait commencé pendant le voyage et qu'Aziz achèvera, tandis qu'*Un aller simple* est le titre choisi par Jean-Pierre pour ce roman (« Plus jamais je ne retournerai en arrière. Le roman s'appellera *Un aller simple*. »). Ce procédé autoréférentiel qui consiste à opérer un retour du roman sur lui-même et à le transfigurer dans le miroir

de sa propre fiction, très utilisé depuis *Les Liaisons dangereuses*, renforce la dimension poétique de cette histoire banale en apparence, mais passionnante et profonde par la manière de l'auteur de la délivrer. Le style immédiat, transparent et direct aide le lecteur à refaire un faux voyage initiatique où les sentiments et les expériences sont à la hauteur des paysages, mais aussi à découvrir, toujours exposés avec un brin d'humour, les secrets de l'écriture viatique cauwelaertienne, dont les procédés à l'œuvre dans la fictionnalisation s'attachent continuellement aux lieux d'entrée et de sortie de la fiction. Ce voyage fictionnel est la manière de Cauwelaert de nous apprendre comment écrire.

3. Les paramètres du voyage et la contre-narration cauwelaertienne

Tout récit de voyage à l'époque moderne se doit de prendre en compte les changements encourus par le voyage « à l'ancienne », parmi lesquels la contraction du temps nécessaire pour arriver à la destination, grâce aux moyens modernes de transport, et l'avènement du tourisme de masse, qui a profondément influencé les pratiques et les représentations des voyages. Le récit de Cauwelaert s'écrit en porte-à-faux de ces modèles narratifs, en présentant des stratégies de subversion qui affectent les caractéristiques formelles et thématiques de la littérature de voyage contemporaine.

Premièrement, les récits contemporains de voyage reflètent les changements que les inventions techniques et électroniques ont apportés dans la vie du voyageur moderne et qui influencent décisivement sa manière de se déplacer. Le voyage représente moins l'espace parcouru jusqu'au lieu de destination (qui, grâce à l'avion ou à d'autres moyens rapides de transport se comprime en concordance avec la durée du déplacement) que les pérégrinations autour du lieu d'arrivée. Dans *Un aller simple* l'auteur paraît contredire cette règle de la contraction du temps et de l'espace de l'aller vers le point de destination, car il donne aux deux volets du voyage le même poids dans le roman et dans l'histoire. Si la description du déplacement par avion lui prend vingt-deux pages, pour les pérégrinations au Maroc dix-huit lui suffiront. Le choix d'insister sur la séquence dans laquelle Aziz et Jean-Pierre transitent l'espace de Marseille à Agadir n'est pas sans importance : elle possède une unité dramatique essentielle au déroulement de l'action, et de là sa durée qui y correspond. C'est le moment où le lecteur apprend la problématique de l'œuvre et la place des deux personnages principaux, leur psychologie, leur passé (cas de Jean-Pierre Schneider) ou leurs plans pour l'avenir (cas d'Aziz). C'est aussi le moment de la naissance de l'amitié entre les deux protagonistes, de l'appropriation de la légende des hommes gris par l'attaché humanitaire, des confidences involontaires (Jean-Pierre) et des mensonges volontaires (Aziz). Le plus important de tous ces aspects est le fait que le déplacement de Marseille à Agadir pose les bases du voyage « initiatique ». L'invention de la légende des hommes gris par Aziz déclenche en Jean-Pierre un moment de confiance révélatrice, par l'intermédiaire de laquelle on apprend que le désarroi du personnage n'est pas provoqué par la trahison de Clémentine, sa femme, mais par l'abandon de ses origines :

« J'ai abandonné mon sol, moi aussi. J'ai renié mon milieu, mes origines. Et depuis tout va mal. [...] Il m'a expliqué, avec des trous dans la voix, qu'il était né à Uckange en Lorraine, à côté de la fonderie. Son père et son frère étaient fondeurs, et lui avait décidé à dix-sept ans de couper ses racines, mais c'était pour en faire quelque chose : il avait écrit en cachette le roman de son père, et il était monté à Paris pour le publier. La Lorraine, là-bas n'avait intéressé personne, et il avait dû faire des études pour devenir un numéro dans un bureau. Il gagnait bien sa vie, il envoyait des chèques à sa famille, mais il ne s'était jamais senti le courage d'aller revoir la Lorraine, parce qu'il n'avait pas réussi à la faire vivre en tant que roman à Paris, et maintenant son père était vieux, la fonderie fermait, la meilleure région sidérurgique de France allait devenir un parc de Schtroumpfs, Clémentine le quittait puisqu'elle l'avait épousé en tant que futur écrivain, et il avait tout raté. Alors Irghiz, pour lui, c'était peut-être sa dernière chance. C'était un sujet de roman fabuleux, car la Lorraine ne faisait rêver personne. [...] c'était formidable, le roman commençait ici dans l'Airbus [...]. » (Cauwelaert 1994 : 57)

Cette citation contient *in nuce* toutes les directions importantes que le roman va prendre bientôt, avec l'arrivée des deux personnages au Maroc : quête du rêve perdu, écriture du roman (mise en abîme), brouillage des pistes (réelles – c'est l'auteur qui brouille les pistes du lecteur, par des emboîtements répétés, par la confusion rêve/réalité et par l'identification Aziz - Jean-Pierre – et imaginaires – c'est Aziz qui essaie de prolonger le rêve de Jean-Pierre en conduisant ses pas vers des destinations inconnues) et surtout question identitaire.

Une deuxième constante du récit contemporain de voyage est l'absence du déplacement de nécessité ou de découverte (exploration, commerce, quête de nouvelles terres, croisade, pionniérat de la découverte géographique, etc.), qui est devenu de nos jours déplacement de plaisir. Le tourisme de masse a mis les bases d'une industrie entière, et a pris essor avec les facilités que les inventions techniques et électroniques ont apportées dans la vie du voyageur moderne. Ici aussi *Un aller simple* s'offre comme contre-exemple : les deux voyageurs, même si bénéficiaires de l'aide d'un moyen moderne de locomotion, ne font pas figure de touristes communs. Le roman de Didier van Cauwelaert, en suggérant une parodie du tourisme de masse, brosse un portrait très ironique de cet aspect commercial du voyage moderne. Les deux héros décident de partir en solitaires à la quête d'Irghiz et même d'effacer autant que possible les traces de leur passage dans les villes marocaines. Contrairement au voyageur « archétypal » du XVI^e siècle, les deux chevaliers modernes ne s'empressent pas de laisser derrière eux les signes de leur présence : « [...] pour que le site [d'Irghiz] ne soit pas saccagé par les touristes » (56) le meilleur moyen serait de le trouver en cachette et d'en faire le sujet d'un roman, « [...] pour que la France et l'Unesco débloquent un budget de sauvetage archéologique » (56). Ainsi, le visage du Maroc est présenté avec les couleurs d'un paysage gâché par la présence des Européens et par l'intrusion agressive des éléments architecturaux et culturels étrangers : l'hôtel est un « grand machin moderne » qui ressemble au Sofitel de Marseille, les hôtes, majoritairement des Français, « [...] râlent dans tous les sens parce qu'il fait chaud, qu'on attend et que c'était mieux dans le prospectus » (61), l'atmosphère est essentiellement européenne, avec un peu de

couleur locale, qu'on peut retenir surtout en lisant les prospectus jetés en vrac sur les tables de l'hôtel, « pour apprendre le Maroc ». Le portrait du touriste typique est caricatural : il n'est pas là pour découvrir une civilisation, mais pour faire parade de sa richesse et pour « des affaires en cachette ». L'exemple le plus extrême est l'épisode du conflit entre deux groupes de touristes appartenant à deux agences différentes, qui va du comique au burlesque :

« Ça devait être le genre tour-express, le Maghreb en six jours, parce qu'ils voulaient tous acheter leurs souvenirs avant de se coucher, en disant que demain à l'aube ça serait fermé. La guide leur promettait que non, mais ils n'écoutaient pas. Et en plus ils voulaient tous aller dans la boutique de droite, qui vendait du Vuitton pas cher en promotion [...]. Un autre car était arrivé, un Oasis Travel qui avait pris des accords avec la boutique de droite, et les gens d'Oasis râlaient parce que les Morocco Tours allaient leur piquer les sacs qu'ils voulaient, alors le guide Oasis parlementait avec la guide Morocco [...]. Comme la guide s'énervait, ils ont formé deux groupes de résistance, un qui gueulait « Houuuuh ! » et l'autre qui chantait sur un air de manif 'Ren-voyez-la-guide !' » (Cauwelaert 1994 : 66)

L'épisode renvoie à une mentalité du touriste complètement opposée à celle du couple Aziz-Jean-Pierre, qui sont là pour reconstruire un rêve archaïque du voyage vers l'innocence perdue - Irghiz, vallée mystérieuse, toison d'or des argonautes modernes, qui se confondra bientôt avec la Lorraine disparue, et que les deux s'efforceront de faire revivre dans leur livre. On pourrait identifier cette mentalité (dont Cauwelaert se moque en l'ironisant) à la mentalité de masse. D'ailleurs les deux métonymies employées par l'auteur pour désigner les deux groupes de touristes le suggèrent : ils ne sont plus *les touristes de l'agence Oasis Travel* et *Morocco Tours*, ils sont tout simplement *Les Oasis Travels* et *les Morocco Tours*. Dans la vision ironique de Cauwelaert l'hétérogénéité des individus qui composent les groupes se fond sous l'influence maléfique des traits commerciaux de l'agence de voyage à laquelle le groupe respectif appartient. On assiste à un transfert des fonctions et des caractéristiques de l'objet (agence) vers le sujet (le touriste), le dernier devenant le représentant involontaire des défauts du premier. L'ironie est d'autant plus aiguë que les noms des deux agences françaises ont des sonorités étrangères, on pourrait même dire internationales, car dans l'âge de la mondialisation toute agence « respectable » s'appelle *Tours* ou *Travel* ; en d'autres mots, les enjeux pécuniaires et commerciaux du tourisme moderne ne sont pas l'apanage de la France seulement, mais un phénomène mondial. Cauwelaert accompagne donc son travail fictionnel sur les motifs de la littérature de voyage d'une déconstruction formelle des codes du genre viatique et de son rôle traditionnel de révélateur d'espaces inconnus. Par la parodie et le détour il dépeint un voyageur moderne immobile, qui ne se déplace pas pour apprendre et découvrir, mais pour renforcer les clichés acquis auparavant.

4. Les fausses identités et l'écriture du roman

La séquence du conflit des touristes est aussi l'occasion pour l'écrivain d'introduire Valérie dans l'histoire et dans la vie des deux protagonistes. Étudiante en sociologie convertie en guide grâce à sa connaissance de la géographie locale, mais aussi dans le but d'étudier l'agressivité en groupe, elle donne son accord à Aziz pour « jouer la comédie à Jean-Pierre » :

« - Je peux te faire ça dans le Massif du M'Goun. On va lui mettre un tiers désert, une tierce oasis, un tiers sommet neigeux. Ça te va ?

J'ai dit oui.

- Et arrivé à mi-pente de l'Ayachi, où ça ressemble assez, tu diras que c'est trop tard, que l'avalanche a fait disparaître Irghez, et je vous ramènerai. Tu crois qu'il va gober l'histoire ?

J'ai répondu qu'il en avait tellement envie, et surtout tellement besoin, à cause de la Lorraine. » (Cauwelaert 1994 : 73)

Avec Valérie le ton de la narration change. La structure du récit est déstabilisée par le changement de voix narrative, la voix de Jean-Pierre, qui prend le relais d'Aziz sous la forme d'un carnet de voyage. De la page quatre-vingt-trois jusqu'à la page cent on a accès à l'itinéraire des trois voyageurs dans les Atlas, grâce à la perspective de l'attaché humanitaire. Celui-ci rédige un « Carnet de mission » qui remplace complètement toute autre présence auctoriale dans le roman et se fait ainsi écrivain de sa propre histoire et aussi de celle d'Aziz. Ce roman prend la forme d'un journal de voyage, écrit *in praesentia*, au fur et à mesure que les trois parcourent l'espace désertique ou montagneux qui les sépare d'Irghez. Le roman devient ainsi journal du déplacement physique, mais aussi journal de la création du roman même, et l'identification des deux plans renvoie à une belle allégorie de l'écriture en tant que voyage. Elle parcourt l'espace de la page en même temps que les protagonistes parcourent l'espace géographique, et la fin de l'écriture correspond à la fin de la quête. L'image en miroir du voyage et de l'écriture est d'autant plus significative que le style de la narration et de la description correspond aux états de celui qui écrit. À cause de la maladie, le narrateur intradiégétique tombe dans l'irrationnel : il confond le présent et le passé, l'Irghez et la Lorraine, Valérie et Agnès (son amie d'enfance). Si au début les chapitres sont marqués par des titres désignant le jour de la semaine et la date (« mercredi 25 », « jeudi 26 », « vendredi 27 », « dimanche 29 »), vers la fin du journal les titres témoignent de la confusion et du manque total de repères : « lundi », « mercredi ? », « un soir ». La teneur du texte est plutôt télégraphique, schématique, en devenant vers la fin fragmentaire et délirante, en mélangeant les temps verbaux (présent, imparfait, passé composé), à l'image de l'état mental de Jean-Pierre, qui se dégrade de plus en plus :

« Trop fatigué pour noter mes rêves. Mots en vrac, en espérant qu'ils ramèneront les images : Henri IV – Liban – croissants – nénuphars – cake.

Mon pied infecté par la vive s'est remis à gonfler, et Aziz me soutient pour marcher, quand nous déplaçons le camp. Tournons toujours autour de la chaîne de montagnes : il ne trouve pas l'entrée. Pas grave. Mieux. Le temps. » (Cauwelaert 1994 : 97)

Mais les pérégrinations des trois personnages dans les montagnes marocaines ne trouvent pas un corrélatif parfait dans le journal de Jean-Pierre. Celui-ci se sert du prétexte qui est le voyage physique, pour arriver à décrire un voyage spirituel. Si le projet initial est de décrire la quête d'Irghiz, les événements de la réinsertion d'Aziz, et les obstacles rencontrés lors du périple, il déplace la focalisation narratologique sur le voyage historique, sur son propre passé, sur les événements honteux dont il veut se débarrasser. De narrateur, il devient personnage de son propre roman. Les deux dernières pages de son journal marquent la fin de son voyage initiatique : il n'est plus le même, il a dit « sa honte », l'a exposée, l'a exorcisée, il s'est servi de l'écriture comme d'un support de réflexion pour se redécouvrir et pour combler la distance qui s'était créée entre lui et ses parents, sa contrée natale, son passé, ses souvenirs. Son Irghiz s'appelle Uckange et les hommes gris sont les figures qui sortent du brouillard de la fonderie. Sa mission est accomplie, son itinéraire achevé – l'indice se trouve dans son propre journal : « Plus jamais je ne retournerai en arrière. Le roman s'appellera *Un aller simple* » (97). Le titre, qui est à la fois celui du roman de Cauwelaert et aussi celui du roman enchâssé, évoque un voyage sans retour : le personnage est structurellement modifié, il devient à la fin du trajet autre que celui qu'il était à son début. Tragiquement, ce bout du voyage est à la fois celui de sa vie.

La fin du voyage initiatique de Jean-Pierre marque aussi le début d'un phénomène de substitution, d'une injection d'identité d'un personnage à l'autre. Aziz, successeur de la plume de son ami, commence avec la mort de celui-ci son dernier rôle dans l'histoire, qui est, paradoxalement, celui de Jean-Pierre. Par une technique de composition que Didier van Cauwelaert lui-même appelle « transfusion de personnalité » dans son premier roman *Vingt ans et des poussières*, Aziz trouve une identité fictionnelle, celle que Jean-Pierre avait révélée dans son roman, mais dont il est capable de faire une véritable nature. Si au début du roman Jean-Pierre Schneider était chargé d'escorter Aziz Kémal au Maroc, en tant que son protecteur et défenseur de la vallée d'Irghiz, maintenant les rôles sont inversés : Aziz se charge d'escorter le corps de l'attaché humanitaire dans son pays et de défendre la mémoire de son ami devant ses parents. Il se charge aussi de finir le roman commencé par Jean-Pierre et même d'aboutir le rêve du dernier d'avoir une union charnelle avec son amie d'enfance, Agnès : « Un jour, si tu veux, nous lui ferons l'amour » (Cauwelaert 1994 : 120).

Les indices de cette évolution du personnage, qui va de la ressemblance à la confusion et finalement à la substitution, sont parsemés tout au long du récit, qui est une composition à quatre mains : deux récits autobiographiques fondus en un seul, écrits par deux personnages en quête d'identité. Ces deux personnages se rencontrent « par hasard » sous la plume de l'auteur : « On nous avait choisis au hasard, l'un pour l'autre, et pourtant on se ressemblait » (Cauwelaert 1994 : 45), écrit Aziz dans son autobiographie. Et plus tard : « On était vraiment pareils, tous les

deux, et dans la même situation » (Cauwelaert 1994 : 46). La déclaration la plus directe vient lors d'une prise de conscience de cette coïncidence psychologique et de destinée entre les deux :

« [...] la vallée des hommes gris c'était ma Lorraine à moi. Il se mettrait à ma place, il dirait « je » en parlant de moi, pourrait exprimer dans mon itinéraire tout ce qu'il avait sur le cœur, en transposant, et le livre serait le meilleur moyen de faire connaître la vallée d'Irghiz sans la dénaturer. » (Cauwelaert 1994 : 57)

Si la maladie ou l'état psychique très fragile de Jean-Pierre rend celui-ci capable de confondre son propre être et/avec celui de son ami (« C'est moi, m'a-t-il expliqué. Enfin : vous, dans le roman ») (59), Aziz va plus loin encore, il arrive à la fin de l'histoire à se substituer complètement au jeune Schneider : il vit chez les parents de son ami, il dort dans sa chambre, il a son rond de serviette, il écrit son livre, il fera sans doute l'amour avec Agnès. Il a le même âge que Jean-Pierre quand il avait quitté sa famille et sa ville, et leurs projets coïncident : écrire un livre sur Uckange et la fonderie. Ce livre est décrit en abîme dans les trois dernières pages du roman, renfermant ainsi le cercle du voyage et de l'écriture : « Mon récit commence à la page 7, pour me donner du courage, comme si j'en avais déjà écrit six. L'action débute à Marseille-Nord » (118). Comme le serpent Ouroboros en train de mordre sa queue, Aziz referme le livre sur lui-même, car le cycle est complet. Il a trouvé, lui aussi, une identité : « Finalement, ce roman que Jean-Pierre voulait écrire en disant « je » avec ma voix, je crois qu'il est en train de naître. J'ai même l'impression que l'auteur se sent de mieux en mieux dans ma peau » (118).

5. Conclusion

Fiction captivante, le récit viatique de Didier van Cauwelaert est un petit bijou d'humour, d'écriture et de l'art du contraste. Avec un parfait dosage entre gravité et dérisoire, il réussit à dire des choses profondes d'un ton très simple. Les histoires tragi-comiques, l'ironie, l'humour, le burlesque des scènes d'amour, la fausse naïveté du style font d'*Un aller simple* un roman auquel on s'attache facilement, qu'on lit avec plaisir et dont chaque page conduit le lecteur vers la découverte de l'émotion, du rire, de la joie, de la compassion, de la tendresse, de la tristesse, mais surtout de l'art d'écrire. Le voyage fictionnel décrit par l'auteur est un prétexte pour parodier la littérature de voyage et sa prétention de quête initiatique, en mettant en cause la véracité d'un référent qui sera à jamais médié et transfiguré par le langage, et en suggérant que toute littérature est, en fin de compte, fiction. L'esthétique autoréférentielle développée par Cauwelaert pour son alter-ego narratif rappelle le collage et le patchwork, en entretenant la confusion entre discours et roman, fiction et réalité, littérature et son référent. Il n'est pas, évidemment, le seul auteur francophone à brouiller, de cette manière, les codes du récit viatique, en écrivant « un non-récit d'un non-voyage ». Danny Laférierre, par exemple, fera presque la même chose dans son roman *Je suis un écrivain japonais*, dont Véronique Porra louera la capacité de déconstruire le « rôle traditionnel de fixateur ou de révélateur d'identité » de la littérature de voyage (Porra 2021 : 263), et qui évoque,

lui-aussi, un non-récit d'un non-voyage, « [...] synonyme de non-perception de toute forme de référentiel spatial et temporel immédiat. » (Porra 2021 : 264). Ce sont des signes indéniables que la littérature des voyages (conformément à Thouroude) est, en effet, loin d'être asphyxiée par les errances linguistiques du Nouveau Roman, mais qu'elle est, en revanche, régénérée par l'approfondissement de son rapport au monde et au langage.

Bibliographie

- Butor, Michel (1997), « Le voyage et l'écriture », in *Répertoire IV*, Paris : Editions de Minuit : 9-29.
- Debaene, Vincent (2010), *Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- Laférierre, Danny (2008), *Je suis un écrivain japonais*, Paris : Grasset & Fasquelle.
- Le Clézio, J.M.G. et Abramson, J. (2002), « On Reading as True Travel », in *World Literature Today*, Vol. 76, no. 2 : 103-106.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris : Plon.
- Mikkonen, Kai (2007), « The “Narrative is Travel” Metaphor : Between Spatial Sequence and Open Consequence », in *Narrative*, vol. 15, no. 3 : 286 – 305.
- Porra, Véronique (2021), « Le récit de voyage en palimpseste. Contre-narrations et récits de substitution dans les littératures francophones », in *La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations*, Caen : Lettres Modernes Minard : 251-267.
- Tinguely, Frédéric (2006), « Forme et signification dans la littérature de voyage », in *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 146 : 53-64, DOI : <https://doi.org/10.3406/globe.2006.1514>.
- Thouroude, Guillaume (2017), *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris : Presses de l'Université Paris : Sorbonne, coll. « Imago Mundi ».
- Urbain, J-D. (2008), *Le voyage était presque parfait : essais sur les voyages ratés*, Paris : Payot & Rivages.
- Van Cauwelaert, Didier (1994), *Un aller simple*, Paris : Albin Michel.
- Van Den Abbeele, Georges (1992), *Travel as Metaphor : From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis : University of Minnesota Press.

LA POÉTIQUE DE LA TOPOGRAPHIE DANS *VESTIAIRE DE L'ENFANCE* DE PATRICK MODIANO

Romaissa DJOUADI
Université Mohammed Khider, Algérie
djouadiromaissa1995@gmail.com

Résumé

Notre article se propose d'étudier la fonction poétique du paysage topographique dans l'effleurement des souvenirs. En tant qu'être exilé, le narrateur-personnage Jimmy Sarano, par une technique narrative, essaye de dévoiler ses sentiments et ses sensations oubliés dans la profondeur de sa mémoire. Spatialité, caractérisée par une empreinte plus en moins particulière, ne cesse de mettre le lecteur dans un enchevêtrement de pensées mal compréhensibles. À partir de notre étude, nous espérons analyser la représentation spatiale de la topographie, en l'associant à la représentation existentielle des personnages.

Abstract

THE POETICS OF TOPOGRAPHY IN *VESTIAIRE DE L'ENFANCE* BY PATRICK MODIANO

The purpose of this paper is to focus on the poetic function of the topographical landscape based on recollection of memories. In exile, the character-narrator Jimmy Sarano tries, through a specific narrative technique, to reveal feelings and sensations deep in his memory. Spatiality, characterised by a more or less specific imprint, keeps the reader in a warp of thoughts and memories difficult to understand. Therefore, our study represents an in-depth analysis of the spatial representation of topography linked to the existential representation the characters.

Mots-clés : *spatialité, exil, désert, souvenirs, sentiments*

Keywords : *spatiality, exile, desert, memories, feelings*

Mouvements et déplacements, du point de vue physique, sont deux réalités familières de la nature humaine. Depuis l'aube de l'Histoire, l'homme fut toujours reconnu pour sa curiosité et son intérêt de découvrir le monde qui l'entoure, et alimenté de l'amour de l'aventure.

En tant qu'être de fiction représentant l'être réel, le personnage romanesque est ainsi, dans toutes les œuvres littéraires, doté de cet instinct humain. En le présentant comme composant mobile, ambulante, ou errant, l'espace acquiert une valeur indispensable dans la création littéraire, constituant un véritable enjeu pour l'écrivain. Comme l'exprime Goldenstein dans son livre *Pour lire le roman* : « Chaque

œuvre romanesque comporte une topographie spécifique qui lui donne sa tonalité propre » (Goldenstein 1989 : 89).

Dans la littérature, l'espace est généralement considéré comme un encadrement dans lequel se déroule l'intrigue d'un texte narratif, tel que le montre G.N. Fisher dans *La Psychologie de l'espace* : « L'espace est un lieu, un repère où peut se produire un événement et où peut se dérouler une activité » (Fisher 1984 : 369). Cette définition formelle de l'espace n'explique pas suffisamment le statut ou plutôt la place qu'occupe la notion dans sa dimension autant existentielle que littéraire.

Avant d'entamer notre analyse sur la notion de l'espace et sa représentation dans l'œuvre, il sera préférable de voir brièvement son évolution au fil du temps.

1. L'évolution du concept

La question de l'espace a depuis longtemps intéressé les philosophes, les scientifiques et les chercheurs. De Platon avec son expression « L'espace est infini » jusqu'à Gaston Bachelard avec sa conception « La valeur symbolique de l'espace » passant par la logique aristotélicienne « L'espace est un contenant de choses », la vision de Leibniz « L'espace est la matière » d'Emmanuel Kant « L'espace se fonde à partir de l'intuition », de Newton « L'espace est absolu », et de Fresnel « L'espace est courbé », la notion polémique de l'espace était toujours au cours des siècles en état de mouvance et de progression en fonction d'expériences, de découvertes, et de visions qui perturbent constamment sa stabilité.

1.1 La genèse du concept en littérature : une émergence tardive

En dépit des recherches consacrées entièrement à la compréhension des fondements de l'espace, ce dernier a longtemps été négligé au détriment de la prédominance de l'histoire littéraire et de la réflexion sur le temps qui construisent depuis toujours le pivot de toute étude littéraire, où son statut ne dépasse pas le fait d'être un cadre matériel dans lequel évoluent les personnages et se produisent les aventures, comme le montre Bournef dans son ouvrage *L'organisation de l'espace dans le roman* :

« Alors que depuis une vingtaine d'années, se sont multipliés les ouvrages sur le temps [...], on ne trouve pas d'études d'ensemble consacrées à la notion qui lui est pourtant étroitement corrélative : l'espace dans la littérature narrative. » (Bournef 1970 : 77)

Cependant, grâce au développement de la phénoménologie¹, naissante dans le sillage de l'humanisme en géographie², certains géographes commencent à se

¹ La phénoménologie est un courant de pensée du XX^e siècle fondé par Edmund Husserl dans l'optique de faire de la philosophie une discipline scientifique.

² Antoine Bailly et Renato Scariati (1990) en proposent une synthèse dans leur ouvrage intitulé *L'humanisme en géographie*, Paris, Anthropos.

pencher sur le sens du lieu, sur le rapport entre l'homme et la Terre³, sur l'acte de paysage⁴, la littérature est devenue donc comme l'affirme Bertrand Lévy un nouveau terrain d'exploration.

Ces premières réflexions sur l'espace dans la littérature ont préparé le terrain à d'autres théoriciens qui se sont adonnés complètement à leurs anticipations, observations, et expériences afin d'élaborer une vision théorique de l'espace correspondant de plus en plus à sa valeur qui participe de manière décisive à la création, la compréhension et l'interprétation de toute œuvre romanesque.

1.2. La conception générale de l'espace littéraire

Pour donner une certaine particularité, voire légitimité à la notion de *l'espace* dans le domaine littéraire, et par extension donner vie à la littérature, le critique français Maurice Blanchot a introduit dans son ouvrage *L'espace littéraire* la notion d'*avoir lieu* qui communément désigne l'espace de la vie et de la circulation de l'œuvre littéraire. Selon lui, « Pour que la littérature ait lieu, il faut qu'un espace soit là pour l'accueillir. » (Zomberman/Garnie 2006 : 17-29). G. Genette va un peu loin que cette conception en indiquant dans son ouvrage *La littérature et l'espace* les critères fondamentaux de l'espace accueillant :

« Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? » (Genette 1969 : 43)

Cette notion si vaste, associant à son tour trois types d'espaces ; l'espace de la production (espace-auteur), l'espace romanesque (espace-roman), et celui de la réception (espace-lecteur), a suscité l'intérêt de certains critiques contemporains qui mettent en avant l'analyse des données spatiales dans l'étude des textes littéraires, ce qui a abouti au préalable à l'abondance et l'expansion des travaux qui lui sont consacrés et puis à la richesse sémantique attribuée à cette notion.

Dans cette analyse s'intéressant à la poétique de la topographie, nous mettrons l'accent sur l'étude du dessin de l'espace romanesque dans *Vestiaire de l'enfance*, en se basant sur la démarche analytique des repères spatiaux élaborée par J-P-Goldenstein : Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi, de préférence à tout autre ?

2. L'étude de l'espace romanesque

Il est difficile d'imaginer une création littéraire sans indication spatiale. L'espace romanesque, présenté dans des formes différentes et en multiples sens, est

³ Cette conception est créée par Éric Dardel (1952) dans son ouvrage *L'homme et la Terre* dans lequel, il a analysé en détail les différents rapports s'articulant entre l'homme et la terre.

⁴ Voir notamment les ouvrages collectifs dirigés par Charles Avocat, *Lire le paysage, lire les paysages*, (Paris, C.I.E.R.E.C., 1984) et Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (Seysse, Champvallon 1994).

un constituant primordial de toute œuvre romanesque. Il est étroitement lié au fonctionnement de l'œuvre, de l'action, du temps et des personnages. Dans son ouvrage *Le Discours du roman*, H. Mitterrand souligne que l'espace est le lieu qui fonde le récit.

2.1 La construction de l'espace romanesque : une construction subjective

Les études littéraires prouvent que la représentation de l'espace au sein d'un texte littéraire se construit au niveau du langage, de l'écriture, du style et des figures. Elle se construit aussi au niveau de l'intention de l'auteur qui met un lien privilégié entre sa pensée créatrice et la spatialité romanesque. Ce qui fait de l'espace dans le roman un système significatif pouvant éclairer en retour l'œuvre, sur son plan poétique.

Cette démonstration souligne que sa représentation est nécessairement liée à la subjectivité de l'écrivain ; c'est pourquoi, on trouve, dans maintes recherches faites sur l'analyse spatiale, que le terme 'espace' est attribué différemment à chaque écrivain qui le conçoit voire le manipule selon son message véhiculé et notamment selon la vision qu'il veut exprimer avec un langage et des significations spécifiques ; entre autres :

(1) l'espace zolien se caractérise par une clôture comme l'explique Paul Cézanne dans sa lettre à Zola : « Les lieux clos font plus corps avec les acteurs. Ils semblent s'animer et participer aux souffrances des êtres vivants. »⁵ (Cézanne 1878 : 14)

(2) l'espace celien se construit à partir des liens que les huit romans, de *Voyage au bout de la nuit* à *Rigodon*, entretiennent entre eux : « La définition d'un espace romanesque [celien] exige des allers-retours analytiques entre un plan précis de l'œuvre et un plan global. » (Munsch 2011 :14)

(3) l'espace dibien se fonde sur une dualité spatiale c'est-à-dire sur la dualité extérieur/intérieur :

« [...] la dualité spatiale est envisagée comme facteur de la composition subjective du personnage dans certains écrits de Mohammed Dib. [...], l'auteur joue sur la récurrence de la dualité spatiale qui devient, selon la terminologie de Jean Ricardou, un « idéo-sélecte. » (Logbi 2011 : 22)

2.2 L'analyse de l'espace romanesque : une notion interdisciplinaire

Les premiers travaux faits sur l'analyse de l'espace romanesque sont dénués de toute étude géographique, comme le montre Bouvet Rachel dans son article :

« C'est plutôt vers la philosophie que l'on s'est tourné, vers la poétique de l'espace de Bachelard par exemple, ou encore vers la sémiotique, si l'on pense aux notions de sémio- sphère et de frontière définies par Lotman ou encore aux études sur la spatialité de Bertrand. » (Bouvet 2021 : 5)

⁵ *Lettre de Paul Cézanne à Emile Zola* (1878), cit. d'après Tonard, Jean-François, *op. cit.*, p. 14.

En effet, en se référant à la philosophie qui se fonde sur une démarche de réflexion critique et de questionnement sur la connaissance du monde romanesque, à la poétique de l'espace où G. Bachelard montre que la représentation de l'image de l'espace romanesque renvoie à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation, à la sémiotique pour étudier le processus de signification dans la production romanesque, les critiques littéraires arrivent à appréhender les premières ébauches de la représentation spatiale dans l'œuvre.

Cela permet de comprendre que la notion de l'espace romanesque porte une dimension interdisciplinaire ; autrement dit : en faisant appel à plusieurs disciplines qui considérablement contribuent à son analyse, l'espace romanesque commence à voir le jour et progressivement à s'affirmer et à se démarquer dans les études littéraires.

3. L'espace chez Modiano : entre rétrospection et symbolique

Un tour d'horizon sur les œuvres romanesques de Modiano montre bien que l'obsession d'assujettir l'espace dans le corps du récit se révèle au niveau des titres tels que *Rue des boutiques obscures*, *Quartier perdue*, *Vestiaire de l'enfance*, *La place de l'étoile*, *Les Boulevards de ceinture* où la thématique de l'espace s'avère intimement entrelacée à celle du parcours erratique et du vagabondage à la recherche du soi.

La topographie, dans la trame romanesque modianienne, possède une grande importance pour se mettre sur la piste d'un souvenir, comme l'affirme P. Modiano dans son discours : « Chaque quartier, chaque rue d'une ville, évoque un souvenir, une rencontre, un moment du bonheur. »⁶ ; autrement dit : en mettant en scène des personnages cherchant leurs identités en fouillant inlassablement les fragments oubliés de leur passé, P. Modiano a élaboré une structure spatiale originale qui participe fortement à la recherche identitaire, comme il l'indique dans son même discours : « Grâce à la topographie d'une ville, c'est toute votre vie qui vous revient à la mémoire par couches successives comme si vous pouviez déchiffrer les écritures superposées d'un palimpseste. »⁷. Spatialité, dont l'usage plus en moins particulier, suscite chez les héros une nostalgie irrésistible de leur pays natal, de leur enfance, ce qui éveille constamment en eux la motivation et l'espoir de retrouver un jour leur soi dissimulé dans le labyrinthe du passé.

3.1 L'écriture de la mémoire : une mémoire imparfaite

P. Modiano, ayant écrit de nombreux romans dont le sujet principal est la mémoire, est toujours à la quête de sa propre identité et l'identité des gens disparus qui ont subi une destinée mystérieuse. Cette quête interminable de soi se réfère à la figure problématique de son père, connu par ses activités étranges, qui a enfoncé en Modiano l'impossibilité de se constituer une image sûre de soi-même. Ce qui l'incite

⁶ "The Nobel Prize in Literature 2014-Press Release." Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. 19 April 2016. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2014/press.html

⁷ *Ibid.*

à se plonger dans l'univers de l'autofiction pour dissimuler un manque d'une identité réelle. P. Modiano, lui-même, témoigne qu'il s'est appuyé sur ses propres expériences pour écrire une intrigue romanesque : « Certes, je suis condamné à me servir d'un matériau personnel »⁸.

Généralement, la mémoire modianienne, caractérisée par des bribes et des débris, apparue dans la narration sous forme de souvenirs noyés dans la nappe de l'oubli, reflète nettement la difficulté qu'affronte l'écrivain pour revivre, dans son présent, les visages et la fragilité des instants de sa vie écoulée. De ce fait, la volonté de lutter contre l'oubli et de reconstruire l'édifice d'un passé dans lequel se dérobe une expérience traumatisante de son enfance est le point de l'écriture de la mémoire chez Modiano où la quête de retrouver des gens disparus, le retour au passé, la solitude, l'absence sont des thèmes principaux, venant s'articuler autour du thème de la relation père/fils constituant la pierre angulaire de ses productions. Comme l'indique J. Anne-Yvonne dans son livre *Modiano ou les intermittences de la mémoire* :

« Trouver une identité, telle est l'autre motivation essentielle de la quête. L'une des pathologies dont souffrent le plus communément les personnages modianiens est l'impression de se sentir inexistant et d'avoir constamment des doutes sur soi-même. »
(Anne-Yvonne 2010 :165)

3.2 L'analyse du paysage topographique dans le roman : un paysage flou

L'écriture modianesque n'est pas une écriture plate ; le texte ne s'étale pas facilement devant le lecteur. L'incertitude et l'ambiguïté sont parmi les piliers de sa création où l'espace devient, à son tour, un labyrinthe dans lequel l'intrigue traite le sujet de la crise identitaire.

En lisant le roman *Vestiaire de l'enfance*, nous avons constaté au premier lieu que l'intrigue se déroule dans une dualité spatiale : la spatialité parisienne où le protagoniste a vécu une enfance douloureuse dominée par le silence ; et la spatialité de la ville de l'exile, présentée sans nom, où il vit encore une vie routinière, mélancolique dominée par une solitude écrasante. Cette double spatialité, ainsi définie par une donnée représentative particulière, a octroyé une certaine spécificité voire originalité au récit.

3.2.1 La topographie parisienne : entre réalité et fiction

La topographie parisienne est au cœur du récit où sa représentation est plus importante que l'intrigue elle-même. Les recherches montrent que les différents endroits parisiens évoqués dans le roman existent ou avaient existé réellement tels que Place Clichy; située au Nord-ouest de la ville de Paris, les eaux de la Marne; une rivière située à l'Est de bassin parisien, Vienne; une commune française située dans le département de l'Isère (une rivière de Sud-est de la France), Rue Fronchot, le café de Gavarni, Rue Blanche, Théâtre de la Fontaine, le pont de Caulaincourt, le Gaumont-Palace : qu'était un ancien cinéma parisien disparu aujourd'hui, les

⁸ Il montre cette idée dans son entretien avec le *Magazine Littéraire* Hors - série, Paris, octobre 2014, 37.

Champs-Élysées, la Tour-Eiffel, Café de la Paix. Quoique cette spatialité s'articule sur des éléments géographiques réels, il semble bien que Paris décrit n'offre pas suffisamment de détails, comme si son rôle se limite à donner au lecteur l'impression que le récit qu'il est en train de lire n'est pas complètement fictionnel, ce qui lui permettra de s'identifier au récit.

Cette incertitude, dans laquelle Patrick Modiano met ses lecteurs, nous incite à s'interroger sur la nature de Paris décrit dans l'œuvre. S'agit-il d'un Paris réel présenté dans un monde imaginaire, ou bien, Paris imaginaire nourri d'une dimension réelle ?

À s'y bien pencher, nous constatons immédiatement que 'Paris' forgé dans la création modianesque est le produit d'un travail de recreation poétique qui fait de sa ville de papier un espace rêvé, espace sans cesse composé, décomposé, recomposé devenu inséparable de son identité littéraire, comme l'affirme Jean Dekker, narrateur du *Quartier Perdu* : « En ce temps-là, Paris était une ville qui correspondait à mes battements de cœur. Ma vie ne pouvait s'inscrire autre part que dans ses rues. » (Modiano, 1988) Tenter de rendre réel sa ville rêvée, P. Modiano fait de Paris une ville intérieure, un lieu onirique, métaphysique, intemporel où les époques s'entremêlent, comme le note Gilles Schlessler dans son livre *Paris dans le pas de Patrick Modiano* :

« Le Paris où j'ai vécu et que j'apparente dans mes livres n'existe plus, déclare Modiano au Nouvel observateur en 2007. Je n'écris que pour le retour, ce n'est pas de la nostalgie, je ne regrette pas du tout ce qu'était avant. C'est simplement que j'ai fait de Paris ma ville intérieure, une cité onirique, intemporelle ou les époques se superposent. » (Gilles 2019 : 27)

Maître des illusions, Patrick Modiano fait de Paris un immense jeu de piste spatiale, constituant dans l'ensemble de ses œuvres un réseau de significations contribuant définitivement à la reconstruction du récit en général et à l'émergence des souvenirs en particulier.

3.2.2 La topographie de la ville de l'exil : entre énigme et évidence

La topographie de la ville de l'exil est ainsi au centre du récit où sa représentation n'est nullement moins importante que celle parisienne. Les différents endroits inventés dans le roman tels que : Radio-Mundial, café de Rosal, terrasse de Lusignan, l'avenue Villadeval, etc., affirment l'aspect fictif de la ville. Cependant, en indiquant quelques indices géographiques (Tétouan, Gibraltar, Algésira et l'océan pacifique), historiques (pesos⁹), religieux (muezzin¹⁰), et culturels (Djellaba¹¹, sieste

⁹ Pesos : la monnaie utilisée dans l'espace colonial espagnol.

¹⁰ Muezzin : l'appel à la prière dans les pays islamiques pour que les musulmans se rassemblent dans les mosquées.

¹¹ Selon le dictionnaire français Larousse le terme « Djellaba est un nom féminin d'origine arabe (Djallaba). Sorte de robe ample, ornée de passementeries et munie d'un capuchon, portée par les hommes dans le Maghreb ».

chez les pays du Sud, tourisme), le narrateur nous donne un aperçu global sur l'architecture de la ville et son positionnement sur la carte géographique ; autrement dit : en projetant tous ces indices évoqués ci-dessus sur la carte géographique, il nous semble que le protagoniste Jimmy Sarano s'est exilé à 'Tanger' ; ville nordique marocaine dont les multiples repères ressemblent à voire s'identifient avec ceux décrits dans le roman.

Pour donner passion au lecteur de son récit, le narrateur suscite d'abord, chez lui, des sentiments embrouillés entre l'embarras et la curiosité en mettant en scène une ville douée des critères autant réels que fictifs. Mais, en analysant ses jalons à la fois énigmatiques et évidents, l'image de cette ville commence à surgir et s'éclaircir tout au long du récit. En tant que lecteurs, nous pensions au cours de la lecture pouvoir déchiffrer l'énigme de la ville comme nous l'avons déjà indiqué qu'il s'agit de 'la cité de Tanger au Maroc'. Toutefois, en s'interrogeant sur l'existence réel de cette ville à la fin du récit, le narrateur nous a remis dans un cercle de doutes et d'incertitudes sans fin : « On finit par douter de la réalité de cette ville et par se demander où elle se trouve exactement sur la carte : Espagne ? Afrique ? Méditerranée ? ». Cette phrase, apparue brusquement à nos yeux, va faire renaître en nous tant de questionnements sur l'existence ou la non-existence de la ville de l'exil.

3.2.3 L'urbanisme : lieu de mémoire

En effet, les endroits urbains sont animés par un mode de vie revivifiant, ancrant chez les habitants l'amour de la vie, et le désir de rêver, d'agir et d'aller plus loin afin d'atteindre l'apogée du progrès dans tous les domaines (économiques, sociaux, politiques, technologiques, etc.). Néanmoins, étant marqués par un air mystérieux, les endroits urbains décrits dans le roman nous donnent l'impression que les personnages vivent dans un entourage étrange, insensé dans lequel l'absurde règne sur leur présent et leur futur, d'où apparait le monde interlope du récit.

Malgré sa réalité douteuse, il faut cependant reconnaître que la topographie de cette ville, entant qu'espace urbain, est envisagée comme un élément essentiel pour que le protagoniste trouve un point de repère dans le vague de sa mémoire afin de retracer le chemin de la redécouverte de son passé. Comment cette ville loin de son pays natal pourrait-elle faire revivre en lui la nostalgie d'une enfance oubliée ? Autrement dit : quelle relation pourrait-elle avoir avec la mémoire ?

Il est pourtant communément admis que la relation entre l'espace urbain et la mémoire est - sans exception - inséparable dans l'écriture modianienne. Comme le montre l'écrivain lui-même dans sa critique de l'académie suédoise qui aborde le sujet de la mémoire sans le lier à l'espace urbain : « [l'] art de la mémoire avec lequel il a fait surgir les destins les plus insaisissables et découvrir le monde vécu sous l'Occupation.»¹² Dans la conférence Nobel, P. Modiano a mis l'accent sur cette inexactitude en déclarant : « C'était une erreur de la part de l'académie suédoise de décrire le thème de la mémoire sans lier la mémoire à l'espace urbain. »¹³

¹² *Op. cit.* : P. Modiano a souligné dans la même conférence Nobel l'importance de l'espace urbain dans le fonctionnement de la mémoire.

¹³ *Ibid.*

À côté du discontinu, de l'hétérogénéité, de la polyphonie, de la fragmentation qui caractérisent l'écriture postmoderne en général et l'écriture de Modiano en particulier, l'espace urbain, entant qu'élément énigme, s'avère le moteur de la mémoire du narrateur. En effet, les formes narratives et textuelles qui entourent la représentation de l'espace, font de ce dernier le pivot de la recherche identitaire ; autrement dit : avant de mettre en fiction l'espace, l'écrivain tend à reformuler des mécanismes textuels, référentiels, narratifs et stylistiques pour présenter l'espace comme un dédale qui suscite tant de questionnements chez le narrateur où commence l'aventure de la recherche de soi. Par exemple :

« Dans *Vestiaire de l'enfance*, le narrateur a commencé son enquête en raison de sa connexion personnelle à la ville qui fait figure d'une ville flétrie, morte et anonyme. Cette figure apparaît à partir de la représentation des actions absurdes des personnages, des questions existentielles sans réponse, de la difficulté de s'adapter au présent. Cette représentation de l'espace urbain déterminée par d'autres représentations et caractérisée notamment par l'aspect énigmatique suscite le narrateur à redonner vie à tout ce qu'était enfoui dans le cimetière de la mémoire où se trouve l'origine de tous comme l'affirme le narrateur de l'un de ses romans *La Rue des Boutiques obscures* : « Ce qui compte dans la vie n'est pas le futur, mais le passé où se trouve l'origine de tous. » (Modiano 1978 : 129)

Alors, l'espace urbain chez Patrick Modiano est considéré comme le nomme Pierre Nora dans son ouvrage *Les Lieux de Mémoires* : un « Lieu de mémoire » se définit comme : « Un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit. » (Nora 1984 : 34). Jimmy Sarano a choisi, comme lieu d'exil, un espace urbain pour passer le reste de sa vie ; un type d'espace considéré comme le premier motif qui lui permet de se rappeler son passé oublié.

3.3 La symbolique de la topographie : une dimension psychologique

Dans la même œuvre en trois volumes *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora affirme que, dans des termes un peu plus concrets, les lieux de mémoire peuvent prendre séparément trois formes : « [...] matériel, symbolique et fonctionnel » ou bien simultanément : « Même un lieu d'apparence purement matériel, comme un dépôt d'archives, n'est lieu de mémoire que si l'imagination l'investit d'une aura symbolique ». D'après lui, en donnant une dimension imaginaire à l'espace, ce dernier se transforme d'un espace d'une qualité matérielle à un espace d'une qualité symbolique se caractérisant par une unité sémantique dépassant amplement sa description matérielle.

Relation étroite entre le rétrécissement de l'espace et l'élargissement de l'imaginaire, le narrateur fonde sa narration sur ce principe, en mettant en scène une répétition des précisions de lieux (Immeuble, Café de Rosal, Radio-Mundial, Plage), ce qui nous mène à formuler l'hypothèse que cette répétition nourrit un sens caché de l'intrigue, comme l'indique Y. Reuter dans son ouvrage *L'analyse du récit* : « Les lieux s'organisent, font système et produisent du sens. » (Reuter 1983).

Pour arriver à la compréhension du sens qu'ils produisent, il ne faut pas s'arrêter au niveau de la description des endroits (vides), mais plutôt, il faut s'y approfondir afin de détecter certains détails déterminant leur unité sémantique. Bonn Charle affirme : « Un espace ne peut avoir de sens qu'à travers une grille d'analyse : celle-là même de la description qui le prend pour objet. » (Bonn 1986).

En choisissant, après son exil, une demeure qui se situe à l'étage gauche dans l'immeuble Mercedes Terrace 33, Jimmy Sarano désire toujours être fidèle à ses racines religieuses (juives), à sa nationalité (française), à sa famille (sa mère). En effet, l'identité collective passe en filigrane par le terme 'Gauche' qui fait référence à une époque que P. Modiano n'a pas réellement vécue. En se basant sur des livres et des documents historiques, ce dernier a essayé à tout prix de revivre le cadre spatio-temporel, où son père vivait avec une fausse pièce d'identité sous l'occupation afin d'affronter le spectre qui plane sur lui pendant toute son adolescence. Comme l'affirme l'écrivain lui-même dans son entretien :

« Comme tous les gens qui n'ont ni terroir ni racines, je suis obsédé par ma préhistoire. Et ma pré-histoire, c'est la période trouble et honteuse de l'Occupation : j'ai toujours eu le sentiment pour d'obscurcs raisons d'ordre familial, que j'étais né de ce cauchemar. » (Kohoutova 2010 : 40)

Pendant l'époque coloniale, Paris fut marqué par deux rives : les collaborateurs étaient concentrés sur la rive droite, entre le XVI^e et la Place de l'Etoile, et les résistants sur la rive gauche, dans le XV^e arrondissement.

L'analyse de Café de Rosal dont il parle le narrateur maintes fois dans son histoire montre qu'il est le lieu du déclenchement des souvenirs. Le contraste entre le soleil et le noir de la pénombre qui caractérise le café : « Dehors, la lumière du soleil est si forte qu'en pénétrant au Rosal vous plongez dans le noir. », ne peut être que l'écho d'un souvenir d'enfance récurrent que l'on retrouve dans d'autres œuvres de P. Modiano telle que *Livret de famille* où le protagoniste, enfant, vivant à la rive gauche de la scène assiste, la nuit dans sa chambre obscure, au passage d'un bateau qui braque ses projecteurs sur les maisons avoisinantes et dont les fils de lumière dessinent des tâches claires au plafond de sa chambre.

Cette rencontre entre le clair et l'obscur dans le café de Rosal secoue la stabilité intérieure du protagoniste en l'entraînant dans un état de réflexion dont il n'a pas l'habitude de ressentir.

Se trouvant dans un état de fragilité et de perplexité, Jimmy Sarano, en portant un nouveau regard sur la ville, et notamment sur sa relation avec son existence grâce à ce ressentiment inattendu, s'est mis à se poser tant de questions et d'interrogations sur la nature de la vie qu'il mène.

Voyant autrement son entourage, la hauteur exagérée du bâtiment de la Radio-Mundial où il travaille comme feuilletoniste radiophonique : « [...] très long d'un seul étage », devient un élément provoquant qui perpétue un sentiment enfoui dans la profondeur de son passé ; autrement dit : le vide spatial entre les deux étages devient une image reflétant le sentiment de vide qu'il avait éprouvé durant son enfance à cause de sa solitude pesante.

En outre, son esplanade, étant marquée par une statue sans socle, exprime une vie sans gloire, sans véritables réalisations. Cette représentation métaphorique de sa vie professionnelle dominée par l'absurde, « On se demande à quoi servent toutes ces émissions que personne n'écoute. », n'est qu'une extension du métier de sa mère qu'avait joué chaque soir des pièces théâtrales sans spectateurs : « [...] que chaque soir, la salle fût déserte ».

La plage est un autre espace évoqué dans le roman. Il signifie non seulement le voyage mais également l'éloignement et la solitude. Cette immense espace, permettant au protagoniste à retrouver son soi, son inspiration, et son imagination, l'incite à affronter la réalité vécue. Comme le déclare Reynier dans son œuvre *La bible et la mer* : « [La mer est un espace qui présente] par excellence où l'homme apprend à vivre avec la nature dans la confrontation directe avec les éléments » (Reynier 2003 : page). Composant signifiant qui ajoute au récit un décor à la fois symbolique et métaphorique, la plage est considérée comme le lieu où se fendent les sentiments de joie et de douleur de Jimmy Sarano, en lui donnant le courage et la bravoure afin de lutter contre, d'une part, l'amertume de son présent et, d'autre part, la fragilité de sa mémoire devenant un grand obstacle dans son enquête de soi.

Cette spatialité retrainte présentée dans le roman est une conduite utilisée par le personnage-narrateur pour se souvenir de son passé. La fréquence des mêmes lieux, mobilisant inlassablement ses profondeurs, enfonce davantage en lui des sensations prenant leurs racines de son passé. Ce qui lui donne de nouveau l'espoir de rassembler les puzzles éparpillés de son enfance afin de reconstruire une nouvelle image complète et nette de soi-même.

Par le biais de l'imagination, le narrateur représente une spatialité symbolique en mettant en évidence un espace urbain mystérieux. En analysant la profondeur symbolique, nous déduisons qu'elle porte une étendue psychologique qui reflète profondément l'état d'âme de notre héros ; autrement dit : l'apparence désertique de la ville est le miroir du sentiment de vide qu'éprouve Jimmy Sarano après son exil. Ainsi sa représentation lui donne le sentiment de déjà vécu, déjà ressenti et déjà vu, ce qui éveille en lui une nostalgie imprévue de sa vie à Paris : « La sensation de vide m'a envahi, encore plus violente que d'habitude. Elle m'était familière. Elle me prenait, comme à d'autres des crises de paludisme. » (Modiano 1988 : 101)

Conclusion

Après avoir mis l'accent sur l'évolution du concept de l'espace au fil du temps, et expliqué brièvement la notion créée par G. Bachelard « l'espace littéraire », nous pouvons dire que l'espace était et restera toujours une notion en discussion suscitant tant de questionnements et de réflexions dans des champs disciplinaires extrêmement variés. Dans la quête identitaire, l'espace est conçu comme un élément crucial, où sa description est peut-être assimilée à la matérialisation des souvenirs ce qui aide énormément l'enquêteur dans sa quête de soi en le retirant du monde du néant.

La réponse aux trois questions posées par J. P. Goldenstein (Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi cet espace-là a-t-il été

choisi et non pas un autre ?) nous montre que la topographie présentée dans *Vestiaire de l'enfance*, joue un rôle prépondérant dans la provocation mémorielle, devenant lui-même un actant de premier ordre. Marquée par son aspect désertique, elle ne cesse de mobiliser chez Jimmy Sarano, après son exil, des sentiments et des sensations liés à son enfance ensevelie dans un passé lointain.

En somme, par le biais de l'aspect poétique de l'écriture, Patrick Modiano crée une spatialité symbolique voire psychologique, conçue comme la matrice des souvenirs où sa valeur se dessine à travers l'expression des actes des personnages et de leur état d'âme. Cette spatialité, qui s'interprète comme une catharsis des souvenirs, se comporte comme un écran dans lequel se projette la destinée des personnages.

Bibliographie

- Anne-Yvonne, Julien (2010), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris : Éditions Hermann, 165.
- Bonn Charles (1986), *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger : ENAL.
- Bourneuf, Roland (1970) *L'organisation de l'espace dans le roman*, Québec, Études littéraires : Les Presses de l'Université Laval, 77.
- Bouvet, Rachel (2016), « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », in Articles des chercheurs, *Figura* 1-15.
- Fischer, Gustave-Nicolas (1984), *La psychologie de l'espace*, Varia, Revue Géographique de l'Est 4 : 369.
- Genette, Gérard (1969), « La Littérature et l'espace », in POINTS (éd), *Figure II* Paris : Seuil : 43-48.
- Goldenstein, Jean-Pierre (1989), *Pour lire le roman*, Paris : J. Duculot, 89.
- Kohoutova, Kristina (2010), « Le rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre autofictionnelle de Patrick Modiano », in *Etudes romanes de Brno* : 39-46.
- Logbi, Farida (2011), « Bipolarisation spatiale et évolution des personnages chez Mohammed Dib », in *Synergie Algérie* 13 : 21-27.
- Mardeusz, Julia (2016), « Lieux de Mémoire, Lieux d'Oubli dans Deux Romans de Patrick Modiano », in *Senior Thèse* : 17-29.
- Modiano, Patrick (1978), *La Rue des Boutiques obscures*, Paris : Gallimard.
- Modiano, Patrick (1988), *Quartier perdu*, Paris : Gallimard.
- Munsch, Suzanne (2011), *Une lecture de l'espace romanesque celien*, thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays de l'Adou 14.
- Nora, Pierre (1984), *Les Lieux de Mémoire*, Volume I, Paris : Gallimard.
- Reuter, Yves (1983), *L'Analyse du récit*, Paris : Seuil.
- Reynier, Chantal (2003), *La Bible et la mer*, Paris : Cerf.
- Schlesser, Gilles (2019), *Paris dans le pas de Patrick Modiano*, Paris : Bronché-illustré, 27.
- Zoberman, Pierre/Garnier, Xavier 2006, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », in *Presses universitaires de Vincennes* : 17-29.

« UN PAYS BIEN LOIN, BIEN LOIN, OÙ L'ON VOYAIT DES CHOSES ÉTRANGES ». L'ÉCRIVAIN VOYAGEUR EN AUVERGNE AU XIX^e SIÈCLE

Laura FOULQUIER
Université Lyon 2, France, UMR 5138
Laura.Foulquier@ac-lyon.fr

Résumé

Au XIX^e siècle, de nombreux écrivains viennent prendre les eaux en Auvergne et consignent leurs impressions dans des journaux de voyage ou des lettres adressées à leurs proches. Celles-ci sont largement nourries de représentations, voire de fantasmes. Quel rapport au temps et à l'espace se constitue dans une région que l'on considère alors comme rude et sauvage, à travers les témoignages de ces écrivains ?

Abstract

“A COUNTRY FAR, FAR AWAY, WHERE WE SAW STRANGE THINGS”. THE TRAVEL WRITER TO AUVERGNE IN THE NINETEENTH CENTURY

In the nineteenth century, many writers went to Auvergne to describe the hot springs, recording their impressions in travel diaries or letters to relatives. They are largely fuelled by representations, even fantasies. What is the relationship with space and time as established in a region considered to be harsh and wild, through the testimonies of these writers?

Mots-clés : *Auvergne, ruine, tourisme, volcan, voyage*

Keywords: *Auvergne, ruin, tourism, volcano, travel*

Introduction

« J'ai voulu, avant de mourir, jeter un regard sur l'Auvergne, en souvenance des impressions de ma jeunesse. Lorsque j'étais enfant dans les bruyères de ma Bretagne, et que j'entendais parler de l'Auvergne et des petits Auvergnats, je me figurais que l'Auvergne étoit un pays bien loin, bien loin, où l'on voyoit des choses étranges, où l'on ne pouvoit aller qu'avec de grands périls, en cheminant sous la garde de la Mère de Dieu » (Chateaubriand 1837 : 155).

En 1805, François-René de Chateaubriand effectue un voyage de quelques jours en Auvergne pour rejoindre son épouse en cure à Vichy. La relation de ce voyage est publiée quelques années après, en 1827, sous le titre *Cinq jours à Clermont (Auvergne)*. « *Un pays bien loin, bien loin, où l'on voyait des choses étranges* » : si ces mots ont été choisis pour titre, c'est à dessein.

10.52846/AUCLLR.2021.01.12

L'Auvergne est l'espace du dépaysement : un espace inhabituel, différent de celui où l'on réside, un espace déroutant aussi qui, diluant les routines, amène à voir et à vivre des choses étranges, extraordinaires. L'Auvergne est le hors champ, le hors du commun aussi, un espace indéfini propice à tous les fantasmes, à toutes les métamorphoses.

Au centre de la France, l'Auvergne est un vaste territoire drainé par l'Allier et ses affluents, qui irriguent une série de vastes dépressions, les Limagnes. Les massifs volcaniques modèlent avec force le paysage. « Arvernia », est-il inscrit sur le frontispice du volume des *Voyages pittoresques et romantiques de l'Ancienne France* consacré à l'Auvergne (Nodier/Taylor/Cailleux 1829-1833). Un portail richement ouvragé ouvre sur un paysage d'apocalypse : un voyageur se tient près de débris architecturaux et contemple une éruption volcanique. Roches et nuées se mêlent en un lugubre chaos de volumes. Si les ruines évoquent la vacuité des prétentions des hommes qui s'échinent à bâtir des monuments voués à la disparition, le fuligineux fatras de roches et de nuées exacerbe la toute-puissance de la nature et rappelle l'inanité des hommes. Tout ici est *memento mori*. Les auteurs explicitent :

« Cet avant-propos architectural est composé de fragments et de détails pris dans les divers monuments du Moyen Âge qui enrichissent le Puy-de-Dôme et le Velay. Le centre du dessin représente les éruptions des nombreux volcans qui couvrent l'Auvergne, et offre le spectacle terrible de la nature embrasée par l'explosion de leurs feux souterrains » (Nodier/Taylor/Cailleux 1829-1833 : 11).

C'est le voyage des écrivains en Auvergne au XIX^e siècle, et plus précisément dans le département du Puy de Dôme, qui nous intéresse ici. Nous souhaitons sonder leur rapport au temps et à l'espace, rapport qui se constitue à travers leurs impressions de voyage dans une région que l'on considère alors comme sauvage, et proposer une « expérience de lecture historique » pour reprendre les termes de Judith Lyon Caen dans *La griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, en somme une herméneutique du matériau littéraire (Lyon-Caen 2019).

1. Partir en Auvergne ou la vie sauvage

1.1 Un (re)tour aux sources

Au XIX^e siècle, les voyageurs viennent en Auvergne pour le thermalisme (Penez 2004) :

« L'Auvergne est la terre des malades. Tous ses volcans éteints semblent des chaudières fermées où chauffent encore, dans le ventre du sol, les eaux minérales de toute nature. De ces grandes marmites cachées partent des sources chaudes qui contiennent tous les médicaments propres à toutes les maladies » (Maupassant 1883 : 1).

écrit Guy de Maupassant, en 1883, dans le quotidien *Gil Blas*, alors qu'il effectue une cure à Châtel-Guyon. Guy de Maupassant fait des terres auvergnates un refuge bienfaisant pour les malades, mais un refuge labile, subreptice. Les terres sont

obturées, elles ne délivrent au monde que les bienfaits de leurs entrailles, mais leurs boyaux déploient un monde chthonien, propice aux métamorphoses.

L'exploitation des sources thermales connaît un engouement au XIX^e siècle, notamment à partir de 1850. Les villes d'eau maillent le territoire et attirent plusieurs centaines de milliers de curistes et de touristes. En Auvergne, dans le Puy-de-Dôme en particulier, elles sont nombreuses : Vichy, Royat, Châtel-Guyon, La Bourboule, Le Mont-Dore, Saint-Nectaire... Le thermalisme est une manne économique pour ces villes, et une source d'inspiration pour les écrivains. Guy de Maupassant situe ainsi l'action de son troisième roman, *Mont-Oriol*, en Auvergne, à Enval, où les personnages principaux, Christiane et William Endermat, spéculateur patenté, arrivent l'une pour prendre les eaux, l'autre pour imaginer à son tour de créer *ex nihilo* une station thermale capable de rivaliser avec les stations thermales auvergnates (Botterez-Michel 2017). Paru en feuilleton à partir de 1886 dans le quotidien *Gil Blas*, le roman a en réalité pour sujet la station thermale, véritable microcosme dans lequel se côtoient habitants permanents et habitants temporaires. Toutes ces stations ne suscitent pas le même engouement mais se constituent progressivement comme des lieux de villégiature avec des aménagements, des lieux de distraction comme les casinos par exemple, ou encore les théâtres, des équipements sportifs parfois, des excursions proposées par une kyrielle de guides. Ce sont elles qui font la célébrité de l'Auvergne, qui lui donnent une visibilité. Ce tourisme thermal est l'occasion de découvrir un paysage naturel et monumental à l'écart de la marche du temps.

1.2 Poétique de la marge et de l'enfoui

Au XIX^e siècle, les espaces urbains changent, s'uniformisent aussi. Les moyens de transports rapetissent l'œkoumène. À l'échelle de l'Europe, c'est encore plus vrai : nombre de voyageurs ont la sensation que l'espace s'est rétracté à mesure qu'il s'est maillé de voies. Ce sentiment d'un monde qui rapetisse, qui se dilue aussi, irrémédiablement, c'est l'un des régimes de temporalité qui, au XIX^e siècle, a construit la figure du touriste et qui fonde la nécessité de mettre en mémoire ce qui est vu et ce qui est potentiellement condamné à se dissoudre dans la marche du temps (Moussa/Venayre 2011). George Sand défend alors l'idée que dans une France vue et revue, forte de ses hauts lieux du tourisme, la surprise est parfois nichée dans des espaces modestes. En 1874, elle écrit à Adolphe Joanne, grand voyageur, auteur de nombreux guides de voyage et d'études géographiques sur les départements français :

« J'ai été en Auvergne l'année dernière pour la troisième fois, à quinze ou vingt ans de distance. Quand, de chez nous (le Berry), on s'embarque pour une excursion, on est volontiers ambitieux ; on pense aux grandes Alpes ou aux Pyrénées, ou aux rivages de l'Océan, de la Manche, de la Méditerranée. Aller en Auvergne, c'est si près ! on y est rendu en quelques heures. Et c'est pour cela qu'on n'y va pas, c'est-à-dire qu'on n'y va pas assez » (Sand 1877 : 261).

C'est une humble échappée, loin des espaces de villégiature en vogue à cette époque, sur les littoraux ou encore dans les massifs alpin ou pyrénéen. Et de poursuivre :

« L’Auvergne, d’ailleurs, n’offre ni grandes fatigues, ni grands dangers, et, quand on a l’honneur de faire partie du Club alpin français, on croit peut-être qu’il est au-dessous de soi d’explorer un pays où tout le monde peut aller si facilement. [...] L’Auvergne est l’Auvergne, avec sa grande signification géologique comme Alpe centrale et puissant relief aux doux escaliers. On les gravit sans fatigue et sans vertige, sans songer à la conquête d’une région supérieure, mais avec l’intérêt de bonnes gens montant au faite de leur maison pour contempler leur jardin » (Sand 1877 : 261-262).

L’Auvergne est un refuge rond et doux, un espace familial, un giron en quelque sorte. George Sand fait du Puy-de-Dôme un repli, et un repos. Si ces reliefs n’ont pas la disproportion des chaînes alpine et pyrénéenne, ils n’en sont pas moins dignes d’intérêt, en ce qu’ils furent démiurgiques, genèse d’un monde fabuleux, dont les reliefs émoussés portent la mémoire des colères telluriques et des cosmos à venir. Et de conclure :

« Nous aurons sous les pieds ces vieux volcans qui nous ont fait émerger du sein des océans et qui nous montrent les traces de leurs formidables vomissements. Leurs puissants massifs sont comme les assises de notre existence même. Les grandes chaînes qui protègent nos frontières sont nos murailles ; l’Auvergne est notre forteresse. Il n’y faut donc pas chercher l’émotion de l’inaccessible. Elle appartient à l’homme, et l’on ne s’y sent point seul avec le ciel, comme sur les sommets tourmentés ou glacés des hautes montagnes ; mais ses grâces rustiques ont un charme que l’on retrouve plus pénétrant chaque fois qu’on y retourne » (Sand 1877 : 259).

L’Auvergne est à rebours des sentiers battus, hors, même, des sentiers battus. C’est un espace qui semble hors du temps, hors de la frénésie des temps qui bouleversent les paysages en taillant des artères dans les villes, en rassemblant des usines, en ébruitant les routes et les chemins de fer. Dans ce vaste monde qui se recroqueville et s’uniformise, l’Auvergne est un espace authentique, « l’une des régions de France les plus singulières et les plus pittoresques » confie la poétesse irlandaise Louisa Stuart Costello. Elle présente la région comme un secret bien gardé, peu connu de ses compatriotes : « Toutes les crêtes, tous les ravins ont été le théâtre de sauvages aventures et l’amateur de nouveautés trouvera dans cette région des impressions qu’aucun voyage à travers d’autres pays ne pourra lui procurer » (Stuart Costello 1945 : 8). En 1841, elle effectue un voyage en Auvergne qu’elle publie à Londres un an plus tard, sous le titre *A pilgrimage to Auvergne from Picardy to le Velay*. Le terme n’est pas anodin : le pèlerinage est un voyage que l’on effectue dans un esprit de dévotion, à tout le moins de recueillement. Le voyage est ici un hommage, un périple dans un espace admirable et vénérable. De fait, Louisa Stuart Costello présente l’Auvergne comme un éden nourricier, situant les lieux dans un mouvement hélicoïdal et ascensionnel, les déroulant de la plaine de la Limagne jusqu’au sommet emblématique du puy de Dôme, qui donne son nom au département.

« Riche de toutes sortes de cultures, comme un immense jardin merveilleusement fécond, s’étend la verte et fertile plaine de la Limagne au milieu de laquelle se dresse l’importante et grande ville de Clermont, placée au sein d’une contrée qui alimente

abondamment toute la région de produits variés. Cette plaine célèbre, située presque au centre de la France, expédie ses richesses dans tout le royaume. Des montagnes l'entourent qui s'élèvent brusquement, deviennent de plus en plus hautes jusqu'à ce qu'elles soient à leur tour dépassées par de plus hautes encore. Au milieu d'elles et les dominant toutes, se dresse, rendant les plus élevées insignifiantes, dédaigneux sur son trône de brume, une énorme masse que l'on appelle par excellence le puy de Dôme » (Stuart Costello 1945 : 35).

2. Dire le paysage : panorama de l'Auvergne

2.1 Embrasser du regard plaine et montagnes

Pour l'écrivain voyageur, l'Auvergne est un espace protéiforme. Il débusque les pleins et les vides avec délectation, pointant les contrastes et les métamorphoses. C'est souvent le panorama qui prime dans la description de ces paysages, rendant ainsi à merveille l'aspect théâtral de ces pleins et de ces vides, avec la plaine de la Limagne comme scène et les puys comme fond de scène. Le panorama est un dispositif optique très apprécié durant le XIX^e siècle. Du grec *pan* (le tout) et *ôram* (la vue), le panorama est une vaste toile peinte tendue le long des murs d'une rotonde, une vision, donc, sans borne, qui englobe et immerge le spectateur, lui donnant l'illusion d'être dans le paysage. De fait, à Clermont-Ferrand, Louisa Stuart Costello use de ce procédé pour décrire la vue sur les puys, de la place du Taureau.

« C'est de la place du Taureau que l'on contemple la Limagne illimitée dans son immense étendue, la colline de Chanturgue, la hauteur de Montferrand surmontée de sa tour, les monts du Forez et, à peine distincte dans le lointain, la ville de Thiers, distante de sept lieues et qu'il ne faut pas manquer de voir lorsqu'on vient en Auvergne, non à cause de ses célèbres manufactures de papier, mais pour ses admirables vallées et ses prodigieux rochers sans rivaux dans la région. On voit aussi à l'est et au midi les monts audacieux de Courcourt, le puy de Mur ainsi que le puy de Dallet dont les pieds baignent dans les eaux argentées de l'Allier. Isolé au milieu de la plaine, se dresse le petit puy de Crouel entre le lointain Gandaillet, Faucon et le puy Long. Plus loin le majestueux puy Saint-Romain, les bois de Vic-le-Comte ainsi que le fameux plateau de Gergovie où campèrent les armées de César. Entre deux crêtes on aperçoit la tour carrée du château d'Opme et le puy de Montrognon surmonté des ruines de l'ancien château des Dauphins d'Auvergne. Plus loin devant la montagne, le gracieux village de Beaumont bâti sur la coulée de lave du volcan de Gravenoire. Après avoir contemplé, sans en être rassasié, ce somptueux spectacle, en avançant dans la rue qui est devant soi, apparaît soudain, comme par magie, une forme gigantesque qui à l'instant éclipe les merveilles de tout le reste. Le puy de Dôme avec une armée de satellites à ses pieds, dresse sa tête majestueuse et apparaît en personne comme le roi de cet univers » (Stuart Costello 1945 : 47).

Les montagnes nourrissent un puissant et mystérieux dialogue avec les forces atmosphériques, laissant le voyageur dérisoire et pantois face à ce spectacle qui le dépasse et le subjugué :

« Un grand amphithéâtre de sommets entoure Clermont, dominé par le cône pesant et majestueux du Puy-de-Dôme, que couronnent les ruines d'un temple à Mercure.

Une statue colossale du dieu dominait jadis toute la contrée. Moins hauts, le Puy de la Vache, le Puy-Minquier, le Puy du Pariou, le Puy de la Vachère forment à leur grand frère un état-major de pics. Et sur presque tous ces sommets se creusent d'immenses cuvettes, anciens cratères, aujourd'hui des lacs. Ceux qui n'ont point d'eau, comme le Pariou, servent de nids aux orages. Dans cet immense entonnoir, profond de cent mètres, les nuages s'amassent, s'entassent, et la foudre soudain gronde au fond de la montagne, comme s'il s'y livrait une bataille de tonnerres » (Maupassant 1883 : 1).

2.2 Paysages avec ruines

En Auvergne, il reste peu de choses du passé antique. Les voyageurs le déplorent. Ils évoquent tout au plus les vestiges du temple de Mercure sur le sommet du puy de Dôme ou ceux des bains du Mont-Dore. Si ailleurs, en Grèce ou en Italie, le regard sur les ruines antiques se double d'une réflexion sur le déclin des civilisations, en Auvergne c'est le Moyen Âge qui va être le support d'une réflexion sur le temps. En France, il y a une rupture provoquée par la Révolution française et l'effondrement de l'Ancien Régime. Des édifices sont détruits. D'autres sont abandonnés. À cela s'ajoute le sentiment de la perte, sublimé par les écrivains et les artistes romantiques qui font de la ruine un motif esthétique. Les édifices inexorablement se désagrègent, quand ils ne sont pas dépecés pour tirer profit de leurs matériaux (Foulquier 2010).

Pour l'écrivain voyageur, les vestiges médiévaux sont les témoignages d'un monde révolu et renforcent le mystère des paysages traversés. Ils nourrissent l'expérience sensible du voyageur, et enrichissent puissamment sa relation au paysage. La nature, à travers ces reliefs crénelés de ruines, se fait tableau. Reliefs et ruines forment un tout singulier, admirable, pittoresque en un mot, digne d'être saisi et mis en mémoire par le récit de voyage. Guy de Maupassant en témoigne avec force :

« Une route s'en va vers le Nord. Suivons-la. Elle monte, elle monte, et la vue s'étend sur une plaine infinie peuplée de villages et de villes, riche et boisée, la Limagne. Plus on s'élève, plus l'on voit loin, jusqu'à d'autres sommets, là-bas, les montagnes du Forez. Tout cet horizon démesuré est voilé d'une vapeur laiteuse, douce et claire. Les lointains d'Auvergne ont une grâce infinie dans leur brume transparente. La route est bordée de noyers énormes qui la mettent presque toujours à l'abri du soleil. Les pentes des monts sont couvertes de châtaigniers en fleur dont les grappes, plus pâles que les feuilles, semblent grises dans la verdure sombre. Sur les pics, on voit partout des châteaux en ruine. Cette terre fut hérissée de manoirs guerriers. Tous se ressemblaient d'ailleurs. Au-dessus d'un vaste bâtiment carré, festonné de créneaux, s'élève une tour. Les murs n'ont pas de fenêtres, rien que des trous presque imperceptibles. On dirait que ces forteresses ont poussé sur les hauteurs comme des champignons de montagne. Elles sont construites en pierre grise, qui n'est autre chose que la lave des anciens volcans, devenue plus noire encore avec les siècles » (Maupassant 1883 : 1).

3. Le discours touristique contribue à forger un rapport sensible au temps et à l'espace

3.1 Un territoire du sauvage

Dans la description des paysages, l'imaginaire fait partie intégrante du rapport à l'espace. Cette tentation romanesque est incontournable (Venayre 2006). Les puy sont un monde infernal, engourdi certes, mais comme apte à s'animer par quelque mystérieux sortilège. Les descriptions sont volontiers horribles pour exacerber la sauvagerie des lieux et ne sont d'ailleurs pas sans évoquer l'univers merveilleux des contes populaires auvergnats. En témoignent les mots des auteurs dans les *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* :

« Sa surface a été bouleversée par les feux de la terre. C'est en quelques endroits le cadavre d'un monde incendié. On y marche sur une terre noire, formée de charbons éteints, à travers des amas de laves gigantesques, recouvertes çà et là de quelques masses de verdure sombre, qui contrastent à peine avec le reste du sol brûlé. Ses montagnes sont des volcans, et leurs arbres de noirs sapins. En parcourant les chaînes de ces Vésuves apaisés, vous découvrez tout ce que la nature a créé de sublime et de terrible. Les cimes de ces monts attirent incessamment les orages, comme si, à défaut de ces foudres souterraines dont elles sont aujourd'hui dénuées, elles alloient chercher dans la nue les foudres du ciel » (Nodier/Taylor/Cailleux 1829-1833 : 15).

Un territoire du sauvage incarné par la figure archétypale du puy de Dôme, étape incontournable, souvent périlleuse. Pour Louisa Stuart Costello, l'ascension du puy de Dôme est épique. C'est une succession d'épreuves : la nature, souveraine et sournoise, dresse de toute part des embuscades. Les embûches sont nombreuses. C'est un corps-à-corps avec un univers hostile.

« Rien n'est plus mauvais que ces sentiers parsemés de rochers et labourés par les torrents qui dévalent du haut de la montagne. Tantôt nous nous enfoncions dans le sable jusqu'à la cheville, tantôt nous pataugions dans la boue gluante ; ici nous glissions sur l'herbe courte, là nous nous débattons au milieu de broussailles enchevêtrées. De plus souffletées par le vent violent qui tourbillonnait de partout, nous avons beaucoup de peine à rester debout » (Stuart Costello 1945 : 63).

Même les autochtones semblent en étroite adéquation avec cette nature odysseenne. En témoigne la confrontation entre Louisa Stuart Costello et un montagnard rencontré lors de cette folle ascension. Elle dépeint ce dernier comme une infernale Gorgone, prodigieuse incarnation de la sauvagerie des lieux.

« Nous rejoignîmes alors notre guide qui était avec le montagnard. Je ne me souviens pas avoir jamais vu quelqu'un d'un aspect plus sauvage que celui de ce berger. Il avait le teint hâlé ; ses yeux sombres brillaient et une grande quantité de longs cheveux noirs et fous voltigeaient autour de son visage s'échappant d'un chapeau de feutre à larges bords. Drapé dans un long manteau de bure, il avait un long bâton et gesticulait avec ses bras. A notre approche, il se précipita vers moi et

se jeta sur l'herbe presque à mes pieds en continuant à gesticuler. J'étais effrayée et je craignais de l'avoir offensé. J'eus alors recours à la vieille femme qui nous servait de guide. Elle l'invita en patois, sur un ton de reproche, à faire moins de bruit en lui disant que nous étions Anglaises. À ces mots, notre sauvage applaudit en criant qu'il pouvait dire quelques mots de français. Je compris alors qu'il voulait nous aider et qu'il nous porterait très volontiers dans ses bras jusqu'au sommet de la montagne » (Stuart Costello 1945 : 64).

L'arrivée est alors à bien des égards un Graal. Alors que l'ascension est tempétueuse, que les corps sont soumis à rude épreuve dans cet univers cauchemardesque, la contemplation, au sommet, est une accalmie des sens et des éléments. La vue qui s'offre à l'écrivain est une apparition miraculeuse.

« À cet endroit, une vue magnifique s'offrait à nos regards. Nous nous trouvions au niveau du petit puy et nous admirions un panorama splendide qui s'étendait à perte de vue. À nos pieds s'élevaient rochers sur rochers, montagnes sur montagnes ainsi que plaines, vallées et forêts et aussi d'anciens volcans. Leurs cratères paraissaient encore entrebâillés, dévoilant tous leurs abîmes qui de loin passent inaperçus mais qui, de là, sont nettement visibles et ouvrent leurs énormes mâchoires comme des monstres antédiluviens » (Stuart Costello 1945 : 65).

George Sand fait de cette apparition un *deus ex machina* : le puy de Dôme se fait turgescence onirique et éphémère. Une révélation, là encore.

« [...] mais, précisément au pied du Puy de Dôme, la brume se déchira comme un rideau et le soleil dessina comme des éclairs de lumière sur les flancs du géant. Cette splendeur ne dura qu'un instant ; toutefois elle avait suffi pour empourprer les nuées qui rampaient sur nous d'une lueur rose et transparente qui dura plus d'une heure. À travers cette gaze magique, on distinguait les troupeaux paissant au flanc des montagnes, et les pentes gazonnées avaient des scintillements d'aigue-marine » (Sand 1877 : 267).

3.2 Le paysage en lambeaux: une esthétique du déchiqûement

Les ruines sont en adéquation avec la nature : volcans comme ruines sont les vestiges géologiques et historiques de temps révolus. Les paysages naturels et monumentaux sont perçus et vécus à travers une esthétique du fragment à une époque où le patrimoine est au cœur des enjeux politiques contemporains. Il y a eu en effet un changement de paradigme avec la Révolution française. Le terme de patrimoine ne désigne plus seulement les biens matériels. Au cours des années 1790, il désigne aussi les valeurs culturelles dont la société est dépositaire et qu'elle se doit de transmettre (Roulin 2000). De fait, c'est durant la Convention que l'État prend conscience de l'héritage que constitue le patrimoine, de son rôle, et de son devoir de le conserver et, *in fine*, de le transmettre aux générations futures. L'État prend conscience de la nécessité et du devoir de préserver par tous, et pour tous, ces monuments de l'art qui appartiennent désormais à la Nation (Poulot 2015). Le regard sur les ruines change alors : elles ne sont plus seulement des débris délectables qui inspirent les écrivains et

les artistes sur le temps qui passe, elles sont des témoignages qu'il importe de préserver et de transmettre. Si les principes majeurs d'une politique de conservation sont posés, leur application s'avère néanmoins laborieuse dans les décennies qui suivent. L'absence de compétences spécifiques et les faibles ressources financières ne permettent pas de mener à bien une politique patrimoniale efficace à l'échelle d'un pays tout entier. Quelques rares entreprises pour la conservation des monuments vivent, mais elles sont en fait vouées à l'échec, pour plusieurs raisons. Le gouvernement, hostile aux décisions amorcées durant la période révolutionnaire, ne manifeste pas grand intérêt à conjuguer les efforts pour mettre en place les mesures nécessaires à la conservation du patrimoine. Pire, il se fait parfois le complice des destructions en fermant allègrement les yeux sur des dépeçages en règle. L'avènement de la Monarchie de Juillet, en 1830, marque l'apparition d'une véritable politique de conservation, régie par une autorité centrale (Mouré 2003). C'est l'État désormais qui dirige les initiatives jusque-là éparses et timides pour la conservation du patrimoine national. Correspondants, savants, érudits, mais aussi écrivains voyageurs, s'unissent pour témoigner de ce patrimoine en sursis. Pour s'en convaincre, il n'est que d'évoquer les mots des auteurs des *Voyages pittoresques et romantiques de l'Ancienne France*, à propos de Montrognon. Initiée par Isidore Taylor et Charles Nodier, cette somme monumentale consacrée à l'inventaire du patrimoine français est vue par les contemporains comme une entreprise salvatrice pour appeler les consciences à sauvegarder ces monuments voués à disparaître à cause de l'incurie du gouvernement. De fait, en 1825, Victor Hugo note : « Si les choses vont encore quelque temps dans ce train, il ne restera bientôt plus à la France d'autre monument national que celui des Voyages pittoresques et romantiques, où rivalisent de grâce, d'imagination et de poésie le crayon de Taylor et la plume de Ch. Nodier » (Lyon-Caen 2018). Les volumes consacrés à l'Auvergne sont publiés entre 1829 et 1833. Voici comment est campé Montrognon :

« [...] désertée par les hommes, habitée par les oiseaux de proie, et livrée à un ennemi terrible pour tout ce qui a été, ou est debout sur la terre, le temps ! La foudre remplaça le canon, et frappée chaque année, elle ne montre plus que quelques ruines que les ouragans des hivers, ou les orages qui planent sans cesse sur ces montagnes, auront bientôt fait disparaître. La tour qui formoit le donjon du château est élevée sur un plan circulaire, et conserve encore à peu près sa hauteur primitive. Elle a éprouvé, assez récemment, par l'action des années, ou bien par faction plus rapide de la volonté des hommes, une vaste échancrure qui jette un grand jour dans son intérieur. On voit qu'elle est couverte par une voûte en forme de dôme. Auprès de cette tour sont des débris de murailles. Aux deux tiers de la hauteur du pic de Montrognon, on reconnoît les traces d'une enceinte fortifiée qui l'environnoit. Ce château n'est aujourd'hui qu'une de ces ruines que nous avons si souvent explorées, que nous devons si souvent décrire, mais dont l'aspect très pittoresque réveille de vieux et puissants souvenirs, et dont le délabrement et la teinte noire forment un contraste sévère avec le brillant paysage qui l'entourne » (Nodier/Taylor/Cailleux 1829-1833 : 58).

Les ruines, comme les reliefs, sont un rappel de la fragilité des choses. Ruines et reliefs sont érodés par l'action de la nature, du temps et des hommes. L'édifice et la montagne se flétrissent et se désagrègent, l'homme se flétrit et se désagrège. Pan de mur, pan de roche, pan d'existence qui vacillent avant de s'écrouler irrémédiablement. Toute création, toute créature, sont condamnées inexorablement à une lente dissolution. Et Louisa Stuart Costello de lier les pierres du château et les roches du puy de Monrognon pour reconstituer le paysage originel de l'Auvergne : « En forme de cône, il porte à son sommet une tour en ruines, seule et effilée, qui semble être la cheminée d'un cratère en éruption. Quand les nuages l'entourent, l'illusion est parfaite et l'effet des plus mystérieux » (Stuart Costello 1945 : 57).

Conclusion

Pour l'écrivain voyageur, l'Auvergne est une terre du sublime qui s'incarne dans les paysages et dans les ruines qu'il dépeint comme quelque chose d'apte à susciter l'émerveillement, mais aussi la déférence, l'effroi, voire le vertige. Il y a une dimension nostalgique dans ces impressions de l'Auvergne. Il y a quelques années, Stéphane Laurens, à propos de l'écriture de l'histoire, évoquait la nostalgie en ces termes : « [...] il y a un attachement, une émotion vive à l'évocation de certaines figures, de certaines images, de certains lieux ou faits (du) passé ». Ces figures, ces images, ces lieux sont, ce sont ses termes, des « marqueurs nostalgiques » (Laurens 2002). Les « marqueurs nostalgiques » sont les garants du souvenir. En Auvergne, les paysages vérolés par l'érosion et les bâtiments gangrenés par l'usure sont bien des marqueurs nostalgiques. Et c'est une vision qui irrigue tout le XIX^e siècle. En 1891, Dalbone dédie à Félix Desgranges, compositeur comme lui, une mazurka pour piano : *Le Bout du monde, Souvenir de Châtel-Guyon*. Le titre évoque ce que les voyageurs viennent chercher en Auvergne : une fin du monde, et de fait le lithographe, qui illustre la couverture de la partition, cloisonne deux minuscules personnages dans un écrin de roches. Le berger et sa bergère, entourés de quelques chèvres, sont enchâssés dans cet amas pierreux. C'est aussi une image idéale de la ruralité : même si Châtel-Guyon est une ville thermale fréquentée par de nombreux touristes, il n'est que de s'éloigner de quelques pas pour se retrouver dans un monde arcadien, préservé de la marche du temps.

Bibliographie

- Botterel-Michel, Catherine (2017), « De Châtel-Guyon à Mont-Oriol : De la mimesis à la fiction », in Christine de Buzon/Odile Rochard-Pochet (éd.), *Littérature et voyage de santé*, Paris : Classiques Garnier, 383-395.
- Chateaubriand, François-René (1837), *Cinq jours à Clermont (Auvergne)*, Paris : Pourrat Frères.
- Foulquier, Laura (2010), « *Je vous aime, Ô débris* : la poétique des ruines médiévales. Le musée imaginaire des générations romantiques », in Élodie Burle-Errecade/Valérie Naudet (éd.), *Fantasmagories du Moyen Âge*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 229-236.

- Laurens, Stéphane (2002), « La nostalgie dans l'élaboration des souvenirs », in Stéphane Laurens/Nicolas Roussiau (éd.), *La mémoire sociale. Identités et représentations sociales*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 259-267.
- Lyon-Caen, Judith (2018), « Voir le passé dans les ruines romantiques : une histoire politique et littéraire », in *Sociétés & Représentations* : 233-260.
- Lyon-Caen, Judith (2019), *La griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris : Gallimard.
- Maupassant, Guy de (1883), « Petits voyages en Auvergne », in *Gil Blas*, 1-2.
- Mouré, Stéphane (2003), « La conservation du patrimoine sous la monarchie de Juillet comme représentation de la nation », in *Le concept de représentation dans la pensée politique*, Aix-en-Provence : Presses universitaires d'Aix-Marseille : 403-420.
- Moussa, Sarga/Venayre Sylvain (2011), *Le voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, Grane : Créaphis Éditions.
- Nodier, Charles/Taylor, Isidore/Cailleux de, Alphonse (1829-1833), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Auvergne*, Paris : Firmin Didot.
- Penez, Jérôme (2004), *Histoire du thermalisme en France au XIX^e siècle - Eau, médecine et loisirs*, Paris : Economica.
- Poulot, Dominique (2015), *Surveiller et s'instruire. La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford : Studies on Voltaire and the Eighteenth Century.
- Roulin, Jean-Marie (2000), « Romantisme français et souci patrimonial », in Jean-Claude Polet (éd.), *Patrimoine littéraire européen*, Louvain : De Boeck, 157-166.
- Sand, George (1877), « Souvenir d'Auvergne », in *Dernières pages*, Paris : Seuil, 260-267.
- Stuart Costello, Louisa (1945), *A pilgrimage to Auvergne from Picardy to le Velay*, Clermont-Ferrand : De Bussac.
- Venayre, Sylvain (éd.) (2006), *Le siècle du voyage, Sociétés et représentations*, Paris : ISOR / CREHESS.

CHATEAUBRIAND ET GAUTIER : ARPENTEURS DE KAMCHATKA OU LARBINS DESCRIPTIFS ?

Marie-Christine Alix GARNEAU DE L'ISLE-ADAM
Université d'Hawaï, Manoa, États-Unis
garneau@hawaii.edu

Résumé

Si Théophile Gautier douta de son œuvre et craint d'être pris par la postérité pour « un larbin descriptif », c'est qu'il était conscient que parmi les « grands génies » qui « pullul[aient] » à son époque, tous ne survivraient pas comme Chateaubriand ou Baudelaire en tant qu'arpenteurs de Kamchatka. En tant que poète, Gautier ne fut considéré ni comme Hugo, ni comme Musset ; en tant que romancier, ni comme Balzac, ni comme Sand. En revanche, la création de ses ballets et ses articles de journaux portant sur ses voyages lui assurèrent une certaine renommée. La critique n'a néanmoins retenu que la poésie et les romans de Gautier, laissant ses articles viatiques à l'ombre, et en particulier son *Voyage en Russie*, qui compta pourtant beaucoup pour Gautier, si l'on en juge par sa longueur et sa qualité. Grâce à de nombreux exemples pris du *Voyage en Russie*, exemples jamais explorés, cet article visite l'influence de Chateaubriand sur Gautier et donc de celui qui fut l'arpenteur de cet autre versant du Kamchatka qu'était l'Amérique, cela, dans le cadre de ce que l'on a appelé le voyage littéraire dont Chateaubriand fut le fondateur.

Abstract

CHATEAUBRIAND AND GAUTIER: EXPLORERS OF KAMCHATKA OR DESCRIPTIVE STOOGES?

If Theophile Gautier had doubts about his work and was afraid of being considered as a “descriptive stooge” by posterity, it is because he was aware that, among the “great geniuses” who were “frightfully swarming” during his time, all of them wouldn't survive as surveyors of “Kamchatka” such as Chateaubriand or Baudelaire. On the one hand, as a poet, Gautier didn't have the fame of Hugo or Musset during his time, or as a novelist, the fame of Balzac or Sand. On the other hand, his creation of ballets and his articles on his travels made him famous. However, literary critics have paid only attention to his poetry and his novels. They have neglected his articles on his trips, and in particular *The Journey in Russia*, although this journey may have been one of the most important works according to him, and judging from its length and quality. Thanks to examples taken from *The Journey in Russia* never explored before, the current paper shows the influence on Gautier exerted by Chateaubriand, creator of the “literary journey” and surveyor himself of the other side of the Kamchatka: America.

Mots-clés : *Russie, Amérique, Kamchatka, art pictural chrétien*

Keywords: *Russia, America, Kamchatka, pictural Christian art*

10.52846/AUCLLR.2021.01.13

Sans doute parce que, selon lui, les « grands génies » « pullul[aient] effroyablement » (Gautier 1853 : 47) en son temps et qu'il voulait en faire partie, Théophile Gautier voulut s'illustrer dans tous les genres : les grands genres comme la poésie en vers ou les genres considérés comme mineurs à l'époque tels le roman, les ballets ou le journalisme touristique. Néanmoins, si ces derniers lui valurent un réel succès, en revanche, ses autres œuvres ne lui permirent pas d'être aussi reconnu que certains de ses contemporains qu'il connaissait et admirait, comme Hugo par exemple. Ne s'imposant pas comme poète à part entière, il risquait par conséquent de sombrer dans la catégorie des « larbin[s] descriptif[s]¹ » (Bergerat 1879 : xxvi) ou des « prolétaire[s] littéraire[s]² » (Troublat 1853 : 110) et donc de passer, aux yeux de la postérité, pour un « grotesque », mot qu'il utilisa dans son ouvrage, *Les Grotesques*, en 1843, pour qualifier les artistes du passé qui étaient tombés dans un oubli total, qu'ils fussent talentueux comme Théophile de Viau ou Saint-Amant, ou non, comme Scalion de Virbluneau.

Pour ce qui est du journalisme touristique, il y avait déjà eu bien sûr avant lui Chateaubriand, fondateur du voyage littéraire, et qui, en partie grâce à ses séjours en Amérique ou en Orient et aux « images » qu'il avait su introduire dans ses œuvres viatiques, s'était acquis une grande notoriété au tout début du siècle. Cependant, lorsque Gautier avait pris la relève en relatant ses voyages à lui, quelques décennies plus tard, la gloire de Chateaubriand était en plein décroît. Et, après la mort de ce dernier en 1848, Sainte-Beuve, qui était très peu voyageur et s'était imposé alors comme phare, avait profité du très mauvais accueil réservé aux *Mémoires d'outre-tombe* posthumes, où la prose viatique avait pourtant atteint ses sommets, pour enfoncer le clou : en acquérant l'exemplaire confidentiel de *l'Essai sur les révolutions*, il avait pu confirmer que leur auteur était, comme le prouvait sa première œuvre, bel et bien ce que l'on avait suspecté tout au long : un menteur, un égotiste et pire, un athée, en bref un écrivain oubliable car grotesque³. Chateaubriand avait beau avoir exploré, tout comme Baudelaire, « l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable » située qu'elle était à « la pointe extrême⁴ » du Kamchatka, Sainte-Beuve, porte-parole de l'époque, affirma qu'il ne survivrait pas⁵.

Rempli de doutes quant à son propre style mais extraordinairement clairvoyant au contraire face aux « génies » qui l'entouraient, Gautier était convaincu que Chateaubriand et Baudelaire survivraient car il s'était colleté avec la pointe extrême du Kamchatka, véritable planche de salut. Par conséquent, en dépit des pronostics de Sainte-Beuve, et donc bien avant que Proust ne classât ce dernier, et ses jugements sur Baudelaire et Chateaubriand, parmi les vieilles lunes, Gautier avait

¹ Gautier est cité par Edmond de Goncourt dans sa préface à l'ouvrage.

² Lettre de Sainte-Beuve le 19 février 1853 à Mme Desbordes-Valmore.

³ Voir à ce sujet, mon article « Cri de Chateaubriand, surdité de Sainte-Beuve, cécité de la canaille moderne ! ».

⁴ Sainte-Beuve est cité par Proust.

⁵ Dans une lettre écrite le 9 décembre 1865, Sainte-Beuve écrivait à Victor Duruy qu'il n'était en vérité pas intéressé par le beau, le bien mais seulement par le vrai. N'est donc pas étonnant qu'il ait méprisé Chateaubriand.

encensé le « Sachem du romantisme⁶ » qu'était pour lui Chateaubriand, cela bien que ce dernier fût tombé au plus bas de sa renommée. Et il lui était resté fidèle tout au long, d'une part, en se percevant lui-même comme un « vieux Sachem » (Bergerat 1859 : 342, 360)⁷, et, d'autre part, en galvanisant, dans sa prose viatique, la fameuse « couleur locale⁸ » (Gautier 1843 : 17, 19, 25, 34, 80, 111, 136, 174, 183, 225, 235, 400) dont l'enchanteur avait été le créateur, couleur locale à la source de cette « littérature à images » dont a parlé le critique Philippe Dufour⁹.

Cette fidélité de Gautier à Chateaubriand nous a semblé digne d'intérêt, la critique n'ayant exploré l'ascendance du mémorialiste que sur des écrivains comme Flaubert ou Baudelaire. Elle n'a en effet pas exploré combien l'œuvre de Gautier était liée à celle de Chateaubriand, le voyage étant pour tous deux un véhicule menant à une poétique tout autant qu'à une réflexion philosophique et religieuse sur le monde. Selon nous, et comme nous voudrions le montrer maintenant, Gautier a modelé sa prose viatique à partir de celle de Chateaubriand en le considérant soit comme modèle soit comme tremplin, cela bien sûr pour parachever ce qu'avait entamé Chateaubriand et ne pas être perçu comme un « larbin descriptif » ou grotesque.

Ainsi on pourrait dire d'emblée que Gautier a suivi les traces de l'enchanteur en revisitant par exemple les lieux comme l'Espagne, l'Italie ou l'Orient, que ce dernier avait visités. Considérant comme points de départ les trop brèves évocations de Chateaubriand concernant Constantinople, il les paracheva en les complétant dans son ouvrage de 1853, *Constantinople*, où il est question sept fois de la couleur locale de son prédécesseur. De même, dans son *Voyage en Espagne* de 1843, il se réfère plusieurs fois aux *Aventures du Dernier Abencérage*, nouvelle de Chateaubriand qui se déroule en Espagne et qui réaffirme, comme *Voyage en Espagne*, le primat de l'imagination et de la poésie sur les sciences exactes :

« C'est dans le bassin de la fontaine des Lions que tombèrent les têtes des trente-six Abencérages, attirés dans un piège par les Zégris. Les autres Abencérages auraient tous éprouvé le même sort sans le dévouement d'un petit page qui courut prévenir, au risque de sa vie, les survivants, et les empêcher d'entrer dans la fatale cour. On vous fait remarquer au fond du bassin de larges taches rougeâtres, accusations indélébiles laissées par les victimes contre la cruauté de leurs bourreaux. Malheureusement les érudits prétendent que les Abencérages et les Zégris n'ont jamais existé. Je m'en rapporte complètement là-dessus aux romances, aux traditions populaires et à la nouvelle de M. de Chateaubriand, et je crois fermement que les empreintes empourprées sont du sang et non de la rouille. » (Gautier, 1845 : 253)

⁶ C'est en effet en 1872 que Gautier a écrit : « Chateaubriand peut être considéré comme l'aïeul ou, si vous l'aimez mieux, comme le sachem du romantisme en France. »

⁷ Gautier utilise l'expression, « vieux Sachem » pour parler de lui dans sa correspondance avec sa fille.

⁸ Dans le *Voyage en Espagne* de 1843, Gautier utilise cinq fois cette expression, « couleur locale », douze fois ; dans le *Voyage en Italie* de 1844, cinq fois ; il déplore aussi la disparition de la couleur locale dans *Loin de Paris* de 1865.

⁹ Voir à ce sujet l'article de Philippe Dufour.

En outre, de même que Chateaubriand avait utilisé certains pays comme lieux déterminants pour ses intrigues romanesques, *Atala* et *Aventures du Dernier Abencérage* par exemple, Gautier situa en Égypte, où Chateaubriand était aussi allé, *Le roman de la momie*. Ajoutons aussi que Gautier, qui avait lu de très près Chateaubriand, prolongeait les réflexions de ce dernier quand il s'agissait d'un pays comme la Grèce dont il avait été question dans *Les Martyrs* ou dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Ainsi à Athènes où Chateaubriand avait séjourné, Gautier, se souvenant des propos sur l'art classique et sur Venise du Sauvage qu'avait voulu être Chateaubriand tout au long, s'écrie :

« À côté du Parthénon, tout semble barbare et grossier. On se sent Muscogulge, Uscoque et Mohican en face de ces marbres si purs et si radieusement sereins. La peinture moderne n'est qu'un tatouage de cannibale et la statuaire un pétrissage de magots difformes. Revenant d'Athènes, Venise m'a paru triviale et grotesquement décadente. » (Troublat 1878 : 200)¹⁰

En revanche, Chateaubriand ayant célébré de manière exhaustive l'Amérique dans les œuvres qui l'avaient fait connaître comme *Atala* par exemple, œuvre lui ayant assuré un succès retentissant aussitôt *Le Génie du Christianisme* publié, Gautier ne parla que très peu de l'Amérique. En effet, qu'aurait-il pu ajouter à ce que Chateaubriand en avait dit ? Il l'évoquera néanmoins après la mort de Chateaubriand dans ses articles publiés dans *La Presse* et consacrés aux panoramas qui la représentaient. Le premier article porte sur le panorama intitulé « Le Mississipi. Panorama du fleuve de ce nom (par M. Schmidt)¹¹ » (Timoshenkova 1850 : 292) et le second sur le suivant : « Grand panorama de « L'Amérique du Nord (Salle Barthélemy) »¹² (Timoshenkova 1850: 293). Là, encore une fois, il salue « le vieux Meschacébé » qui avait été « célébré par Chateaubriand », puis se tourne vers ce que ce dernier n'avait pas connu : la ruée vers l'or, la présence des Mormons, la ville de San Francisco qui est « la plus jeune des villes de ce monde », l'océan Pacifique, enfin tout « un voyage de quinze cents lieues fait en deux heures. » La remarque sur les Mormons, « ces apôtres de comptoir qui tiennent l'Apocalypse en partie double comme un livre commerce », est, rappelons-le, un manifeste écho des propos qu'avait tenus son modèle sur les protestants. (Timoshenkova 2013 : 291). En d'autres termes, Gautier parachève l'œuvre du maître du voyage littéraire.

Autre point de rencontre ayant un rapport avec les panoramas puisque les deux auteurs se perçurent tous deux comme des écrivains dont la prose viatique rivalisait avec les panoramas. Ce média étant relativement nouveau dans le monde artistique et visant au réalisme, sa mission étant de faire connaître des lieux éloignés et inconnus à la foule, il n'avait pourtant rien à voir avec les descriptions littéraires où la stylisation l'emporte. Si Gautier parla en effet de son « humble mission » de « daguerréotype littéraire » (Maxime du Camp 189 : 94-5) et si Chateaubriand

¹⁰ Lettre de Gautier écrite à Venise et adressée à Louis de Cormenin, le 22 septembre, 1852.

¹¹ Article publié dans *la Presse*, le 10 juin 1850.

¹² Article publié dans *la Presse*, le 4 juillet 1853.

s'émerveilla de la ressemblance entre sa description de Jérusalem dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* et le panorama de la même ville qu'il avait vu à Paris après son voyage, il reste néanmoins que, et comme l'a montré avec pertinence Marc Fumaroli dans *Poésie et Terreur*, l'adéquation entre prose viatique et panoramas est forcément erronée¹³. Rappelons ici que les peintres de panoramas étaient au départ des peintres ratés devenus photographes et donc panoramistes. Ce n'est que plus tard que les photographes tenteront de faire du cliché photographique dont relevaient les panoramas un art.

Cela dit, nous aimerions nous concentrer ici sur un pays que l'on rencontre seulement sous la plume de Gautier : la Russie. Pourquoi la Russie ? Tout d'abord parce que c'est le pays étranger où Gautier a passé le plus de temps et puis, parce que la Russie nous a aussi semblé particulièrement importante, d'une part par sa quasi-absence chez Chateaubriand et d'autre part par sa présence capitale et incontournable chez Gautier. C'est en effet comme si ce dernier avait voulu rivaliser avec son maître grâce à un pays qui fût inconnu de Chateaubriand mais tout aussi énigmatique que l'Amérique.

En effet, le *Voyage en Russie* est le plus long récit de voyage que Gautier rédigea dans sa vie. Gautier y raconte son double périple de Berlin, Hambourg et Lübeck par bateau à Saint-Petersbourg et Moscou, puis en train directement vers Saint-Petersbourg, Moscou, avant de descendre la Néva jusqu'à Nijni-Novgorod. Il s'y rendit deux fois, de septembre 1858 à mars 1859, puis d'août à octobre 1861. Ce qui importe tout d'abord ici est que ces voyages auraient dû aboutir à assurer la partie littéraire des *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* et donc à un ouvrage introduisant une réflexion sur l'art russe et la religion orthodoxe, à partir bien sûr de sa très bonne connaissance de l'art occidental et en particulier de son art chrétien. Chateaubriand n'avait pas procédé autrement : *les Natchez*, *Atala* et, bien sûr, *Le Voyage en Amérique* qui, comme les *Natchez*, ne furent publiés que bien plus tard, constituaient la partie littéraire, qui menait au *Génie du christianisme* et à son éloge de l'art chrétien. De même que *Trésors d'art* de Gautier avait été publié sous le patronage de l'empereur Alexandre II et dédié à l'impératrice Marie Alexandrovna, le *Génie* avait été aussi dédié à une haute figure de l'époque, Napoléon. Or, comme le *Génie du christianisme* et *Atala*, récit d'un voyage, furent les œuvres qui assurèrent la retentissante notoriété de leur auteur, Gautier comptait sans doute sur son *Voyage en Russie* et *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, qui contenait à l'origine 200 planches héliographiques par Richebourg, pour faire sa marque lui aussi tout au moins dans le seul monde qui existait pour lui, le monde des arts. En outre, de même que Chateaubriand avait été le premier homme de lettres à introduire l'Amérique et une réflexion sur les objets de cultes des Indiens, Gautier allait être le premier homme de lettres à introduire le monde russe et ses icônes. Villiers de

¹³ Pour l'adéquation entre photographie et prose viatique chez Gautier, voir l'article de Bernd Stiegler, « La surface du monde : note sur Théophile Gautier » dans *Romantisme*, Année 1999, 105, pp. 91-95.

l'Isle-Adam s'en souviendra dans son conte, *Véra*, où l'héroïne est une Russe dont le nom signifie « foi »¹⁴.

Néanmoins, pour arriver à un succès sans partage, il fallait que Gautier évitât les erreurs commises par son prédécesseur. Gautier savait en effet combien Chateaubriand s'était attiré d'ennemis avec le *Génie* et *Atala* en faisant l'éloge du christianisme, cela après une révolution qui avait aboli le culte catholique. D'où l'importance pour les ennemis de Chateaubriand depuis le départ, puis plus tard pour Sainte-Beuve, de prouver une fois pour toute l'athéisme de l'héritier de la Révolution qu'était pour eux l'enchanteur, et donc le charlatanisme sous-jacent de toutes ses œuvres. Sachant que cet éloge du christianisme avait sapé toute possibilité de succès des deux autres récits de voyage de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* et les *Martyrs*, Gautier comprit qu'il ne fallait retenir du *Génie* que l'exaltation de l'art et non l'exaltation d'une religion quelconque. En faisant l'éloge de l'art chrétien occidental par le biais d'une introduction à l'art orthodoxe, Gautier mettait entre parenthèses la religion et affirmait sa religion de l'art pour l'art, et en particulier pour l'art pictural chrétien, art qui tenait peu de place dans *Le Génie*, Chateaubriand s'étant peu concentré sur la peinture. En d'autres termes, Gautier puisa, dans *Le Génie*, sa religion de l'art qui était aussi au fond celle de Chateaubriand, cela en la dégageant de sa gangue religieuse.

Il reste que, si l'ouvrage de Gautier sur l'art orthodoxe resta un ouvrage de référence dans le monde de l'art, l'écrit personnel que fut le *Voyage en Russie* ne mena qu'à deux livraisons et fut donc un échec. Ce n'est que récemment que l'intégralité du voyage en Russie a été publiée car, comme le rappelle E. Timoshenkova dans sa thèse récente intitulée *L'Art de la description et la description de l'art dans les voyages de Théophile Gautier*, seule l'œuvre poétique et romanesque de Gautier a été retenue par la critique pendant plus d'un siècle. Ce n'est qu'à une époque récente que ses voyages ont été republiés dans des éditions critiques. Et parmi ces voyages, le *Voyage en Russie*, qui a été republié par Champion en 2007 dans le cadre des *Œuvres complètes* de Gautier, reste le texte viatique le moins étudié, cela alors qu'il a été peut-être le plus important pour son auteur. D'où notre intérêt pour ce texte central.

On peut aussi imaginer que, de même que l'Amérique de Chateaubriand avait été une mine jamais visitée auparavant par les écrivains de l'époque, la Russie à l'époque de Gautier constituait aussi pour lui un « trésor » qui n'avait pas encore attiré d'écrivains non plus. Pour l'un comme pour l'autre ces deux pays immenses constituaient une terre vierge, une sorte de Kamchatka, à « l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable » qu'il pouvait explorer par le biais de descriptions où leur style pouvait atteindre un brio inégalable. C'est ce brio qui avait fait dire à Chateaubriand qu'il avait créé une « langue nouvelle ». Et c'est ce brio qui fit dire à Baudelaire de la langue de ce dernier qu'elle était éternelle. Mais après Chateaubriand, comment enfanter une langue nouvelle et éternelle ? De fait, parlant de Balzac, Gautier avait noté les doutes qui hantaient Balzac sur son propre style, cette

¹⁴ Avant Gautier, les icônes n'apparaissaient pas dans les romans français comme ceux de Balzac par exemple.

question du style étant au centre même de l'écriture en général mais à plus forte raison à l'époque du romantisme où poésie en rime et prose poétique rivalisaient. Comme on le verra plus loin, dans le *Voyage en Russie*, Gautier redoubla donc d'effort pour affirmer son style à lui. Mais pour cela, il lui fallait émuler celui du maître.

Nous disions plus haut que Chateaubriand n'avait pas parlé de la Russie. Cela est vrai sauf dans *La Vie de Napoléon* qui figure au centre des *Mémoires d'outre-tombe*, cela à propos de l'incendie de Moscou lors de la campagne en Russie de Napoléon. Gautier, ayant lu cette *Vie de Napoléon* qui figurait au centre des *Mémoires d'outre-tombe*, cela avant qu'il n'entreprenne son voyage en Russie, intégra bien entendu cet épisode dans le *Voyage en Russie*. Quant au reste de ce *Voyage*, il faut qu'il soit lu, selon nous, à la lumière du voyage en Amérique de Chateaubriand tel qu'elle est représentée dès l'*Essai sur les Révolutions*. Car en effet, les sauvages, l'immensité de la nature et les nuits spectaculaires américaines trouvent leur pendant dans le *Voyage* de Gautier avec ses moujiks, l'immensité et la singularité de la nature russe, et ses nuits hivernales stupéfiantes. Dans ses descriptions sublimes dont il sera question plus loin, Gautier manie une prose située à « l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable », lieu proche de « la pointe extrême¹⁵ » du Kamchatka, prose tout aussi exotique que celle de Chateaubriand, mais adaptée à la Russie.

Mais prévenons le lecteur : Gautier ne flirte pas seulement avec le sublime. Il exploite aussi la veine pittoresque. Ainsi, et de même que Chateaubriand se plaisait à esquisser pendant son voyage en Amérique des personnages comme celui de M. Violet par exemple, la soupe au chou dont il régale ses compagnons d'armes, tel poulet qu'il mange sur la route dans le Péloponèse, Gautier évoque tel chapeau, telle couverture ou telle troïka russe, et, clin d'œil à son prédécesseur, il rappelle que cette dernière est pleine de « couleur locale et très pittoresque » (Gautier 186 : 165). Les cochers russes « plein[s] de couleur locale » (Gautier 1867 : 141) font l'objet d'une description tout aussi humoristique et pittoresque que celles introduites au passage parfois par Chateaubriand. Gautier a donc su introduire une diversité de styles, tantôt poétique, tantôt familier, cela, à l'instar de Chateaubriand. En cela très bon lecteur de Chateaubriand, il a su repérer tout d'abord puis exploiter ensuite ce côté familier qui est présent de manière sous-jacente dans l'œuvre de Chateaubriand. C'est ce que l'on observe à propos des chats : se souvenant de la prédilection du mémorialiste pour les chats, Gautier se concentre aussi sur eux pendant son voyage. Le chat qu'il observe à Berlin semble être le même que le maigre chat noir à Neuchâtel évoqué par Chateaubriand. La mention de ce chat ou de tel autre détail familier jouxte, bien sûr souvent, avec des citations antiques, la culture de Chateaubriand étant immense comme celle de Gautier.

Outre la veine pittoresque, les deux auteurs exploitent aussi la veine réaliste. Ainsi, Gautier se montre, comme Chateaubriand, le témoin des mutations de son temps. Ainsi, Chateaubriand avait remarqué, durant son deuxième voyage en Angleterre, cette nouveauté, pour lui qui avait découvert la première fois ce pays

¹⁵ Sainte-Beuve est cité par Proust.

avant la révolution industrielle, qu'était la fumée des cheminées des manufactures, fumée qui empestait soudain l'air de Londres. Gautier sera, lui aussi, très attentif au réel du monde moderne : ses chemins de fer, son industrie en général, ses nouvelles routes aussi. La stupéfaction des deux voyageurs face aux inépuisables ressources en bois des pays fabuleux qu'ils découvrent est aussi notable. Ceci n'étonne guère car, et comme le savait bien Chateaubriand¹⁶, la France depuis la Révolution française souffrant de déforestation, des mesures afin de ramener le nombre de forêts à celui de l'ancien régime commencèrent à entrer en vigueur au milieu du siècle.

De surcroît, tout comme dans le voyage en Amérique que raconte Chateaubriand dans plusieurs de ses œuvres, on assiste dans le *Voyage* de Gautier au départ des voyageurs vers ces mystérieuses nations qu'étaient alors l'Amérique et la Russie. Ayant une mer à traverser avant d'arriver à destination, les deux auteurs décrivent leur départ et évoquent tous deux le moment troublant où le voyageur n'aperçoit plus que l'océan autour de lui. Toujours dans le sillage de Chateaubriand qui avait distingué clairement ce qui relève de la culture et de la nature, Gautier met en opposition d'une part, les Russes parlant le français avec un accent parisien sans faille, équivalent des Américains jouant du Cimarosa que rencontra l'enchanteur en pleine nature, et, d'autre part, le premier moujik qu'il aperçoit, équivalent du sauvage de l'Amérique promu par Chateaubriand, et qui se distingue lui aussi par ses « longs cheveux » (Gautier I 1867: 105). La propreté du sauvage est aussi attribuée au moujik malgré la peau de bête qu'il porte. De même, le parallèle dressé par l'auteur de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* entre le sauvage et l'Arabe se retrouve sous la plume de Gautier : « [...] le moujik est fidèle à sa touloupe comme l'Arabe à son burnous » (Gautier I 1867 : 111). Il est notable aussi que les icônes russes de Gautier partagent le même caractère primitif que les totems (« ornements ») indiens de Chateaubriand, les deux œuvres projetant une cartographie non seulement artistique mais aussi religieuse du monde.

Il n'est pas un hasard que Gautier ait remarqué que Chateaubriand avait rouvert « la grande nature fermée ». C'est cette grande nature fermée qu'à l'instar de Chateaubriand, il voulut ouvrir en Russie. C'est pourquoi sans doute, face à la singularité de la Russie et de l'Amérique, les deux auteurs aimèrent séparer la nature irremplaçable et donc unique, et le monde des hommes et de leur culture qui se répète, identique à lui-même. Ainsi, dans *Le Voyage en Russie*, un lac renvoie au « lac d'Enghien » (Gautier I 1867 : 22), un jardin aux Jardin des plantes, une place à la « place de la bourse » (Gautier I 1867: 27), Wilkens à Véry, un jardin public à celui de Saint-Cloud. Inutile de citer ici les exemples archi-connus où Chateaubriand tisse un réseau mémorial semblable.

Pour conclure, laissons la culture et tournons-nous vers la nature qui, pour les deux écrivains voyageurs, relève du sublime. Tout lecteur se souvient des nuits en Amérique décrites par Chateaubriand. Pour quiconque lit l'échantillon de prose suivant qui décrit une « nuit merveilleuse » (Gautier II 1867 : 237) en Russie, il apparaîtra

¹⁶ Voir à ce propos mon article "Revisiting Science and Literature: Chateaubriand's Ecological Discourse", Journal in Arts & Humanities field of research, hosted by London Academic Publishing, UK, 4th number of the Journal, November 2019.

clairement que Gautier rivalise manifestement avec son ainé, sa prose viatique mêlant nuit, astre nocturne, lueurs bleuâtres, navires, silhouettes d'églises,...

« Sous un ciel dont les étoiles pâlissaient dans les blancheurs de la lune, le fleuve s'étalait comme un lac ou un bras de mer, et coupé d'une ligne sombre de bateaux. Les sillages lumineux de l'astre nocturne, les reflets lumineux des mâts s'allongeaient sur l'eau comme des rubans d'argent et de velours noir, et le frisson fluide du courant en dentellait les bords. Les maisons de la rive, baignés d'ombre, n'accrochaient qu'une ligne de leur bleuâtre sur la crête de leurs toits verts [...] l'église principale brillait comme un bloc d'argent avec une fantastique d'intensité d'éclat ; on l'eût dite éclairée aux feux de Bengale » (Gautier II 1867 : 237).

C'est que et Gautier et Chateaubriand considèrent que la géographie était profondément liée à la littérature. Pour Gautier, elle était si profondément liée à la littérature et à celui qui créa le voyage littéraire qu'il s'exclama à propos d'un grotesque ainsi : « [...] c'est ma chose, mon Amérique découverte ; j'y plante le piquet » (Gautier 1853 : 41). Liée à la littérature, elle est aussi liée au cosmos et au divin. Car, de même que celle de Chateaubriand, l'œuvre de Gautier célèbre l'« œuvre infinie » du « mystérieux auteur » de la création cela tout en déplorant en même temps l'instinct de destruction des hommes. Gautier est donc un pessimiste comme son prédécesseur et l'on aurait donc pu trouver sous sa plume cette exclamation de Chateaubriand : « J'eusse voulu pouvoir dire, comme les Grecs : Et là-bas ! là-bas ! la terre inconnue, la terre immense ».

Bibliographie

- Bergerat, Émile (1879), *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris : Charpentier.
- Du Camp, Maxime (1892), *Théophile Gautier*, Paris : Hachette.
- Dufour, Philippe (2007), « Chateaubriand et la littérature des images », in *L'information littéraire*, 2007/1 (Vol. 59) : 20-27, <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2007-1-page-20.htm>
- Fumaroli, Marc (2006), *Poésie et terreur*, Paris : Gallimard.
- Garneau de l'Isle-Adam, Marie-Christine (2020), « L'Archéologie du *Contre Sainte-Beuve* de Proust », in *Bibliothèque proustienne*, Paris : Classiques Garnier : 39-62.
- Garneau de l'Isle-Adam, Marie-Christine (2019), “Revisiting Science and Literature: Chateaubriand's Ecological Discourse”, in *Journal in Arts & Humanities field of research*, hosted by London Academic Publishing, UK, 4th number of the Journal, November 2019.
- Gautier, Théophile (1853), *Les Grotesques*, Paris : Michel Lévy Frères.
- Gautier, Théophile (1867), *Voyage en Russie*, Tome I, Paris : Charpentier.
- Montandon, Alain (2011), « Mélancolie de Théophile Gautier », in *Études littéraires*, 42(3) : 105–118.
- Proust, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard.

- Timoshenkova, Evgenia (2013), *L'Art de la description et la description de l'art dans l'œuvre de Théophile Gautier*, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/68908/1/Timoshenkova_Evgenia_201311_PhD_thesis.pdf
- Troublat, Jules (1878), *Correspondance de C.-A. Sainte-Beuve : 1822-1865*, Paris : Calmann-Lévy.

GUSTAVE FLAUBERT : ÉCRIVAIN-VOYAGEUR OU VOYAGEUR-ÉCRIVAIN ?

Camelia MANOLESCU
Université de Craiova
cameliamanolescu@yahoo.com

Résumé

Gustave Flaubert, le réaliste du XIX^e siècle, connu pour sa manière inouïe de concevoir ses romans, pour son impersonnalité et son impassibilité comme techniques qui le rendent unique à l'époque, a été, lui-aussi, tenté par le récit de voyage à la mode mais, chez lui, le voyage devient une nourriture pour sa création littéraire de plus tard et une découverte de soi-même, de son pouvoir de suggestion.

Notre étude se veut, dans un premier temps, un passage en revue du terme de *voyage* comme genre littéraire et du *récit de voyage* comme variante d'écriture à travers les siècles et, ensuite, une analyse en détail du statut de l'écrivain réaliste Flaubert, perpétuellement balancé entre deux tendances : *écrivain-voyageur* et *voyageur-écrivain*.

Abstract

GUSTAVE FLAUBERT: A WRITER-TRAVELLER OR A TRAVELLER-WRITER?

Gustave Flaubert, the nineteenth-century realist writer known for his unique way of writing his novels, for his impersonal and impassive techniques that highly featured at the time, was also tempted by the fashionable travel diary although for him travel nurtured his later literary creation and self-discovery, alongside his power of suggestion. Our study is intended, first, to review the term *travel* as a literary genre and the *travel story* as a variant of writing over the centuries, and then, to thoroughly analyse the status of the realistic writer Flaubert, perpetually balancing two trends: *a writer-traveller* and *a traveller-writer*.

Mots-clés : *Flaubert, voyage, récit de voyage, écrivain-voyageur, voyageur-écrivain*

Keywords : *Flaubert, voyage, travel story, writer-traveler, traveler-writer*

Introduction

Le réaliste Gustave Flaubert, bien connu pour sa manière de concevoir ses romans, pour son impersonnalité et son impassibilité comme techniques qui le séparent des autres écrivains de l'époque, a été, lui-aussi, tenté par le récit de voyage à la mode mais, chez lui, le voyage n'est pas « un pèlerinage romantique » (Plissonneau 2010 : 359) mais une nourriture pour sa création littéraire de plus tard.

10.52846/AUCLLR.2021.01.14

Notre étude se veut, dans un premier temps, un passage en revue du terme de *voyage* comme genre littéraire, du *récit de voyage* comme variante d'écriture à travers les siècles et, ensuite, une analyse en détail du statut de l'écrivain réaliste Flaubert, perpétuellement balancé entre les deux tendances de son époque : *écrivain-voyageur* ou *voyageur-écrivain*, c'est-à-dire nous essayons de répondre aux questions : c'est l'écrivain qui doit rédiger un récit de voyage, en vue de se transformer en voyageur ou c'est le voyageur qui écrit et qui devient ainsi écrivain ?

1. *Le voyage comme genre littéraire*

Si nous mettons en parallèle *le voyage*¹, comme genre littéraire qui présente les voyages faits, les peuples découverts ou rencontrés, les émotions ressenties devant les merveilles de la nature ou les habitudes des autres, et le roman, nous observons que celui-là met sur le premier plan le réel et non pas la fiction. *Le récit de voyage* naît au moment où le voyageur ressent le besoin de transposer la chose vue sur le vif dans une page d'écriture mais, pour éviter la répétition, il se soumet aux règles de la chronologie et de l'ordre spatial.

Le voyage peut être aussi considéré comme un récit de quête ou d'exil, de découverte ou de commémoration ou de recomposition du souvenir ; il semble fait d'impressions, de descriptions et de digressions (Poyet, 2017). Il parle de l'expérience, des habitudes et des mœurs de l'Autre, de la rencontre avec l'Autre. Mais pour être considéré comme appartenant à la littérature, ce récit fait appel à une narration structurée « [...] sans énumération de dates et de lieux », parce que ces caractéristiques appartiennent « [...] au journal intime ou au livre de bord d'un navire » ; ce récit insiste donc sur la rédaction des impressions, des aventures concernant l'exploration ou la conquête des pays et des civilisations lointains².

Pendant tout *le Moyen Âge, l'expérience du voyage* (Poyet, 2017) n'a pas été, selon la conception « finie et fermée de l'univers », « une expérience de l'Autre ». Ce n'est qu'avec le XIX^e siècle que le voyage, et surtout le voyage en Orient, devient un regard vers un espace qui s'ouvre vers l'imaginaire ; le voyage en Orient se transforme ainsi dans « un lieu de mémoire », une invitation au rêve pour le lecteur. Le récit de voyage acquiert la fonction d'une source historique nécessaire en vue d'analyser les faits, en éclairant ainsi les relations internes et internationales, sociales et politiques.

Mais le récit de voyage a des origines très anciennes, comme l'*Histoire* d'Hérodote et l'*Anabase* de Xénophon (Roland Le Huenen 1990 : 11-25). Le premier récit de voyage est, quand même, *Le devisement du monde* ou *Le Livre des Merveilles du monde*, écrit par Marco Polo en 1298, qui présente les beautés de l'Asie et l'histoire de voyage de son héros. Pétrarque, à son tour, peut être considéré le créateur du premier « récit de tourisme »³ car il nous parle de son ascension du Mont Ventoux en 1336, défini comme « un infini à atteindre » (*idem*) ; c'est, au fond, un récit sous forme d'allégorie où l'auteur reproche à ses compagnons de voyage le manque de curiosité.

¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage

² http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm

³ http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage

Mais le progrès fait que les voyages deviennent plus faciles ou moins dangereux et que les récits de voyage se multiplient. *La Renaissance* vient avec deux types d'événements qui déterminent le développement de la littérature de voyage : d'un côté l'invention de l'imprimerie et la diffusion du papier, de l'autre côté, la découverte de l'Afrique et du Nouveau Monde.

Le XIX^e siècle impose, comme conséquence directe de l'expansion coloniale européenne, une esthétique « du fragment et du discontinu »⁴, un statut nouveau pour l'écrivain qui vit de son écriture ; en d'autres mots, les « écrivains de voyage »⁵ se professionnalisent, ils deviennent des écrivains qui ont un métier. Les notes de voyage se transforment en sources pour l'œuvre qui est en train de s'écrire (c'est surtout l'exemple de Flaubert qui réemploie les impressions de son voyage en Orient dans ses nouvelles ou dans ses romans). Nous pouvons parler aussi de l'activité de l'écrivain-journaliste qui écrit pour les journaux d'éducation destinés à la jeunesse voulant élargir ses horizons d'apprentissage ou pour les périodiques de voyage (d'ailleurs la revue *National Geographic* fait son apparition en 1888).

Le XX^e siècle débute par la publication du livre d'André Suarès, *Le Voyage du condottière* (1932), où l'auteur décrit ses impressions à travers son voyage de France (Paris) en Italie. *Le voyageur-écrivain* devient ainsi *l'écrivain-voyageur* car son dialogue avec les autres est vu « [...] comme si le monde pouvait être lu comme un livre »⁶.

Au XX^e siècle et même *au XXI^e siècle*, le voyageur curieux ne cherche plus la rencontre d'un Autre ou d'un Ailleurs mais l'aventure et la quête de soi-même. Le récit de voyage se renouvelle en permanence se trouvant au carrefour de plusieurs genres littéraires. Il se transforme ainsi dans « [...] un récit à la première personne » (Poyet, 2017), amasse des notes, des observations, des textes divers, et fait appel à la célèbre esthétique du fragment et du discontinu, à cause de son discours amalgamé.

1.1 Écrivain-voyageur ou voyageur-écrivain ?

Mais, un problème s'avère très important dans toutes les époques : c'est l'écrivain qui doit rédiger un récit de voyage, en vue de se transformer en voyageur ou c'est le voyageur qui écrit, qui devient ainsi écrivain ?

Si l'écrivain est accusé de mensonge car, à l'aide de ses personnages, il falsifie la réalité, la vérité, si le style des récits de voyage devient sec, comme le montre l'abbé de Choisy dans son *Journal du voyage de Siam* (1686) [1930] : « [...] 5 mars. Toujours bon vent. Je n'ai vu que de l'eau ; et si les aventures ne viennent, le Journal sera bien sec », alors cette opposition entre l'écrivain-voyageur et le voyageur-écrivain, reste un véritable problème.

L'écrivain-voyageur ressent la nécessité d'avoir un public large, une compétence au niveau de l'écriture, tandis que l'autre, le voyageur-écrivain, a besoin d'un public de spécialistes, d'une perception immédiate des faits, d'un style simple et concis.

⁴ http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm

⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage

⁶ http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm

Au XIX^e siècle, le problème semble résolu par l'apparition d'un genre nouveau : « Ce n'est ni un livre, ni un voyage », selon les mots de Lamartine dans son *Voyage en Orient* (1835 [2013]), qui met les bases d'une nouvelle écriture et d'une nouvelle « catégorie de voyageurs »⁷ : premièrement, c'est l'écrivain qui voyage pour soi-même et ensuite c'est le voyage devenu œuvre littéraire quand l'Orient, avec son mirage et ses interdictions, reste la destination à la mode.

L'écrivain-voyageur veut créer un récit qui laisse de liberté à la vision première, il veut devenir le lecteur de ses propres pages. Le voyageur-écrivain s'imagine voir les mêmes paysages décrits comme guide dans son périple, selon les observations de Maxime Du Camp :

« Et puis j'ai hâte de te conduire sur le Nil, de te faire parcourir ses rives splendides et de t'arrêter devant les temples de l'Égypte et de la Nubie » (Maxime Du Camp, *Le Nil, Égypte et Nubie* 1877 : 83),

« Reste avec moi debout sur la tête en granit d'un pilier brisé [...], cher Théophile, et regardons autour de nous » (Maxime Du Camp, *op. cit.*, 1877 : 338).

Le récit de voyage se construit donc à l'aide du lecteur, devenu un double du voyageur qui a reçu une invitation au voyage par le biais du mot et de sa force évocatrice. Le but de l'écrivain réside dans son pouvoir de recréer la vision du voyageur selon une « description recette » (Hamon 1993), vue comme découverte de soi et découverte de l'écriture. L'écrivain écrit un récit de voyage pour mieux écrire, le voyageur nous confie son récit de voyage en vue de mieux voir la réalité.

Dans leurs voyages, les écrivains emploient les parenthèses, les digressions sur de diverses thématiques, ils polissent leur récit, leur écriture. Ce récit se perd dans des détours, des ouvertures nouvelles mais le fil narratif est maintenu. Dans son récit, le voyageur, devenu conteur, insère des anecdotes.

2. Gustave Flaubert

2.1 Le récit de voyage flaubertien

Le grand réaliste, Gustave Flaubert, considère le récit de voyage un « genre impossible » (*Lettre à Hippolyte Taine*, le 20 novembre 1866, *Correspondance*, tome III, 1991 : 561) qui amasse des « aventuriers », des « naturalistes », des « archéologues », des « écrivains » et même des « peintres », qui composent des « journaux intimes », des « carnets de route », des « discours épistolaires », qui racontent des histoires et des « péripéties incroyables »⁸. Mais c'est toujours lui qui écrit des notes ou des livres de voyage, des tomes de sa célèbre *Correspondance* où son talent d'écrivain croise son désir de voyager.

⁷ Véronique Magri-Mourgues, « L'écrivain-voyageur au XIX^e siècle : du récit au parcours initiatique » in http://hal-unice.archives-ouvertes.fr/docs/00/59/64/62/PDF/du_rA_c-it_de_voyage_au_parcours_initiatique.pdf

⁸ Thierry POYET, « L'art de voyager de Gustave Flaubert. Les contradictions du voyageur », *Viatica* [En ligne], *Donner à voir et à comprendre*, in <http://viatica.univ-bpclermont.fr/donner-voir-et-comprendre/art-de-voyager/l-art-de-voyager-de-gustave-flaubert-les-contradictions-du-voyageur>

Dans son œuvre de jeunesse, *Par les champs et par les grèves* (1886 [2013]), Flaubert et son ami, Maxime Du Camp, racontent, à tour de rôle, dans des chapitres pairs et impairs de leur journal, les impressions de leur voyage en Bretagne. Cette composition structurée est rapidement abandonnée, car l'écrivain-voyageur, voulant être sincère, se laisse influencer par les impressions diverses et les expériences du moment. Nous y observons un « [...] vaste répertoire de thèmes, de motifs et de sujets » (Le Huenen 2005), source extraordinaire pour les futurs romans de Flaubert. C'est un récit qui semble avoir un double but : le voyage en vue de découvrir, de s'émerveiller devant les beautés du pays, de la région, et le voyage en quête de sources pour ses créations littéraires.

Mais le livre *Voyage en Orient* (voyage entrepris entre 1849 et 1850, par Gustave Flaubert et son ami, Maxime Du Camp, d'Alexandrie en Italie en passant par la Palestine, le Liban, la Syrie et Constantinople) se transforme dans un récit qui vise un retour aux sources⁹, une quête de soi-même et de l'autre, une quête à la recherche des mœurs orientales, des lieux mythiques. Flaubert aime ce type d'écriture, vue comme dépositaire d'images pour ses futures créations littéraires, et y expérimente des fragments d'une description abstraite, en insistant sur les grossissements de plans, sur le détail ; il transpose ensuite certaines de ces scènes notées sur le vif dans ses nouvelles (l'image des Bédouins buvant à plat ventre l'eau d'une flaque est déjà l'image de Félicité de la nouvelle *Un cœur simple* (de la trilogie *Trois contes*), personnage surpris dans une même hypostase : buvant l'eau croupie d'une mare) (p. 28¹⁰).

2.2 Flaubert, écrivain-voyageur ou voyageur-écrivain ?

« On sent vaguement qu'il [Flaubert]¹¹ a fait tous ces grands voyages un peu pour étonner les Rouennais. », affirment Edmond et Jules de Goncourt dans leur *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, le 16 mars 1860 (1989 : 545, t. I).

Flaubert est une figure assez étrange de son époque.

Il est l'écrivain qui, à l'aide des périple, dans son propre pays ou à l'étranger, cherche la matière première de ses romans. À travers le voyage, il se fait des plans, des structures pour de nouvelles créations, même s'il renonce très vite à ses projets, faute de temps ou à cause de sa technique de fouiller dans le détail.

Il s'avère un voyageur infatigable qui aime mais qui déteste en même temps le voyage. Les préparatifs du voyage l'exaltent mais, une fois parti, il ressent l'inertie de la maison. Le but du voyage atteint, il s'ennuie et regrette le silence de sa demeure et veut qu'il retourne le plus vite possible chez soi mais alors, arrivé dans l'atmosphère si connue de son atelier de création, il ressent un besoin presque viscéral d'entreprendre un nouveau voyage en vue de prendre des notes, de tout observer pour que tout s'insère dans la nouvelle création à laquelle il pense déjà.

Il est donc l'écrivain devenu le voyageur avide d'espaces ouverts se documentant beaucoup en vue de redevenir l'écrivain qui se rend sur la place où va

⁹ <http://expositions.bnf.fr/veo/reve/index.htm>

¹⁰ Flaubert, Gustave (1876), *Trois contes*, in <http://bisrepetitaplacent.free.fr/>

¹¹ Notre indication.

commencer l'action de son roman pour bien connaître l'atmosphère et le cadre qui vont donner de l'authenticité à la création littéraire, pour bien définir ses personnages. Même s'il se répète maintes fois : « [...] il n'y a rien d'intéressant à te narrer sur notre voyage » (Gustave Flaubert, *Lettre à Louis Bouilhet*, 27 juin 1850, *Correspondance* 1980 : 643), il met image sur image, il amasse tout de ce réel à la rencontre duquel il part en voyage, ne voulant rien gaspiller, pour que la réalité s'imprime sur la page de l'écriture et qu'elle soit ainsi reconstruite plus réelle et plus capable d'exprimer cette deuxième réalité par le pouvoir de son don créateur d'écrivain.

Finalement, dans ces deux hypostases, écrivain ou voyageur, Flaubert reste pour toujours un mélancolique incurable, un romantique atteint par un mal du siècle tardif. La manière de voir comme écrivain et la manière de voir comme voyageur sont deux variantes d'un tout unitaire, c'est-à-dire la création d'un livre :

« Autrefois, quand vous vous transportiez d'un lieu à un autre, soit en voiture ou en bateau, vous aviez le temps de voir quelque chose et d'avoir des aventures ; un voyage de Paris à Rouen pouvait vous fournir un livre. » (Gustave Flaubert, *Par les champs et les grèves*, 1886 [2013] : 5)

2.2.1 Flaubert, écrivain-voyageur

Flaubert a beaucoup voyagé, soit pour son propre plaisir, soit pour se documenter en vue de concevoir ses romans. D'ailleurs, il est reconnu pour son esprit documentaire, pour sa vision de myope qui se perd dans le détail et cherche la sensation qui devient la réalité en elle-même.

Il a fait beaucoup de voyages : dans les Pyrénées et en Corse comme récompense de la part de ses parents pour ses résultats au baccalauréat (août-octobre 1840) ; en Italie, en compagnie de ses parents, de sa sœur et de son mari ; en Anjou, Bretagne et Normandie (mai-août 1847), en Orient (l'Égypte, le Liban, la Turquie), ou en Grèce et en Italie, accompagné de son ami, Du Camp (octobre 1849-juin 1851) ; ensuite en Afrique du Nord (le 12 avril - le 6 juin 1858). Il aime aussi les voyages courts à Vichy, à Luchon, à Bade ou même à Paris, les voyages en Angleterre, (à Londres surtout) ; il aime aussi la Suisse et les séjours à la montagne. Il aime le voyage en général qui semble être une solution de se libérer de tant de contraintes :

« N'importe, c'est toujours un plaisir, même quand la campagne est laide, que de se promener à deux tout au travers, en marchant dans les herbes, en traversant les haies, en sautant les fossés, abattant des chardons avec votre bâton, arrachant avec vos mains les feuilles et les épis, allant au hasard comme l'idée vous pousse, comme les pieds vous portent, chantant, sifflant, causant, rêvant, sans oreille qui vous écoute, sans bruit de pas derrière vos pas, libres comme au désert ! » (Gustave Flaubert, *op. cit.* 1886 [2013] : 99).

Même si Flaubert aime plutôt l'atmosphère paisible de son cabinet de travail, même s'il n'est fait pour le grand voyage à la découverte d'un Autre ou d'un Ailleurs, ni la promenade la plus courte, il s'impose dans son siècle juste pour son esprit documentaire, pour l'idée de se rendre au lieu qui sera la source de sa documentation en

vue de rédiger le récit. Il est reconnu pour ses luttes avec lui-même, pour ses indécisions, pour son inertie : « Je deviens très vide et très stérile. Je le sens, cela me gagne comme une marée montante. Cela tient peut-être à ce que le corps remue. » (Gustave Flaubert, *Lettre à Louis Bouilhet*, le 2 juin 1850, *Correspondance* 1980 : 637).

D'ailleurs, son ami et compagnon de voyage, Maxime Du Camp, dans ses *Souvenirs littéraires*, lui fait un portrait complet :

« Gustave Flaubert n'avait rien de mon exaltation, il était calme et vivait en lui-même. Le mouvement, l'action lui étaient antipathiques. Il eût aimé à voyager, s'il eût pu, couché sur un divan et ne bougeant pas, voir les paysages, les ruines et les cités passer devant lui comme une toile de panorama qui se déroule mécaniquement. » (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* 1994 : 314).

C'est toujours Du Camp qui connaît en détail les tourments liés aux préparatifs de voyage et l'intérieur si étrange d'un Flaubert partagé entre sa mélancolie et sa tristesse et son inertie malade mais, en même temps, désireux de connaître des lieux nouveaux :

« Jamais je ne vis une telle prostration ; sa haute taille et sa force colossale la rendaient extraordinaire. À mes questions il ne répondait que par des gémissements : 'jamais je ne reverrai mon pays ; ce voyage est trop long, ce voyage est trop lointain, c'est tenter la destinée ; quelle folie ! pourquoi partons-nous ?' » (Maxime Du Camp, *op. cit.* 1994 : 294.)

« Dès les premiers jours de notre arrivée au Caire, j'avais remarqué sa lassitude et son ennui ; ce voyage, dont le rêve avait été si longtemps choyé et dont la réalisation lui avait semblé impossible, ne le satisfaisait pas. [...] Les temples lui paraissaient toujours les mêmes, les paysages toujours semblables, les mosquées toujours pareilles. Je ne suis pas certain qu'en présence de l'île d'Éléphantine il n'ait regretté les prairies de Sotteville et qu'il n'ait pensé à la Seine en contemplant le Nil. À Philae, il s'installa au frais dans une des grandes salles du temple d'Isis pour lire *Gerfaut*, qu'il avait acheté au Caire » (Maxime Du Camp, *op. cit.* 1994 : 314.)

Et alors, pourquoi Flaubert voyage-t-il ? Parce qu'il en a fait beaucoup, il a aussi mis sur papier des observations singulières. Pour se divertir ? changer d'atmosphère ? connaître les autres ? se connaître lui-même ?

Pendant sa jeunesse, Flaubert voulait se détacher des siens, devenir lui-même un écrivain tout à fait particulier, avoir sa propre technique de travail, voir ou concevoir la réalité selon sa vision unique, la « vision de myope »¹². Et ses voyages entrepris pendant cette période mettent en évidence un écrivain jeune mais bien motivé à écrire car pour lui « voyager » pourrait avoir plusieurs interprétations :

¹² « Je sais voir comme voient les myopes », se confesse Flaubert à Louise Colet, dans sa *Correspondance* le 16 janvier 1852 (1973, t. II : 29) ; l'idée sera reprise par les frères Goncourt, dans leur *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, le 5 juin 1863 (1989, t. I : 971) : « Le caractère de la littérature ancienne est d'être une littérature de presbyte, c'est-à-dire d'ensemble. Le caractère de la littérature moderne - et son progrès - est d'être une littérature de myope, c'est-à-dire de détails. »

rompre les liens d'un « chez soi », d'un temps passé mais connaître l'avenir d'une création littéraire singulière :

« Ah ! de l'air ! de l'air ! de l'espace encore ! Puisque nos âmes serrées étouffent et se meurent sur le bord de la fenêtre, puisque nos esprits captifs, comme l'ours dans sa fosse, tournent toujours sur eux-mêmes et se heurtent contre ses murs, donnez au moins à mes narines le parfum de tous les vents de la terre, laissez-s'en aller mes yeux vers tous les horizons. » (Gustave Flaubert *Par les champs et par les grèves* 1886 [2013] : 99)

À l'exception de son dernier voyage à Carthage, voyage en vue de finaliser son projet littéraire *Salammô*, jamais Flaubert ne prépare un trajet, un itinéraire, il se laisse conduit par les autres car il a le sentiment qu'il quitte un monde connu, commode pour un autre inconnu, plein d'ennuis, qui ne l'accueille pas vraiment : « Tandis que mon corps va en avant, ma pensée remonte la carte et s'enfonce dans les jours passés. » (Gustave Flaubert, *Lettre à sa mère, 23 novembre 1849, Correspondance* 1980 : 535)

Flaubert est l'écrivain qui aime les contrastes, les contradictions ; d'ailleurs, il y a en lui deux hommes à caractères divers, tout comme il s'analyse dans sa *Correspondance* : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts [...] » (Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, Correspondance* 1973 : 77). Il désire un autre voyage tandis qu'il s'ennuie de celui du présent, ou, selon les mots de son ami Du Camp :

« 'Tu t'es cependant bien ennuyé dans notre voyage.' Il me répondit : 'Oui, mais je voudrais le recommencer.' Il a toujours vécu ainsi, tiraillé par le passé, attiré par l'avenir et ne pouvant se résoudre à accepter le présent. » (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 1994 : 354)

Flaubert, le réaliste d'un siècle parsemé de tant de courants littéraires, n'hésite pas à reconnaître sa triple cohérence : aimer le passé parce qu'il le vit plus intensément que le présent ; être attiré par l'avenir car il y projette la méthode à l'aide de laquelle il compose ses romans ; s'attrister ou s'ennuyer dans le présent parce que celui-ci n'est pas capable d'être vécu dans le passé :

« J'étais triste quand j'ai quitté Bayonne et je l'étais encore en quittant Pau ; je pensais à l'Espagne, à ce seul après-midi où j'y fus, ce qui fait que Pau m'a semblé ennuyeux. » (Gustave Flaubert, *Pyrénées-Corse* 1910 [2001] : 664.)

« Oh ! je rêverai encore longtemps des forêts de pins où je me promenais il y a trois semaines, et de la Méditerranée qui était si bleue, si limpide, si éclairée de soleil il y a quinze jours ; je sens bien que cet hiver, quand la neige couvrira les toits et que le vent sifflera dans les serrures, je me surprendrai à errer dans les maquis de myrtes, le long du golfe de Liamone, ou à regarder la lune dans la baie d'Ajaccio. » (Gustave Flaubert, *op. cit.* 1910 [2001] : 704)

« J'ai connu comme un autre, les aspirations désordonnées de voyages lointains. J'ai voulu une mer bleue, un caïque avec ses caïkdjis, une tente au désert, j'ai passé des

jours entiers au coin de mon feu à faire la chasse au tigre, et j'entendais le bruit des bambous que cassaient les pieds de mon éléphant qui hennissait de terreur en flairant les bêtes féroces. » (Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, le 10 octobre 1846, *Correspondance* 1980 : 383)

Flaubert est un amoureux du voyage, d'un voyage qui le projette dans le passé en vue de découvrir des civilisations depuis longtemps oubliées (voir surtout son roman historique et archéologique, *Salammô*) parce qu'il rejette le présent, son temps et ses contemporains. Il ne cherche pas le voyage comme quête d'un Ailleurs ou d'un Autre qui vont l'émerveiller mais comme possibilité de quitter la ville natale, Rouen, ses concitoyens et leurs désirs limités. Pour lui, cette variante d'évasion est un moyen d'oublier le présent avec tous ses problèmes, d'oublier ses propres « colères et ses dégoûts »¹³, d'être lui-même, c'est-à-dire un écrivain réaliste qui voyage :

« Je suis emmerdé d'être retourné dans un foutu pays où l'on ne voit pas plus de soleil dans l'air que de diamants au cul des pourceaux. [...] Ah ! que je voudrais vivre en Espagne, en Italie ou même en Provence ! » (Gustave Flaubert, *Lettre à Ernest Chevalier*, le 14 novembre 1840, *Correspondance* 1980 : 75.)

« Je hais l'Europe, la France, mon pays, ma succulente patrie que j'enverrais volontiers à tous les diables, maintenant que j'ai entrebâillé la porte des champs. Je crois que j'ai été transplanté par les vents dans ce pays de boue, et que je suis né ailleurs, car j'ai toujours eu comme des souvenirs ou des instincts de rivages embaumés, des mers bleues. » (*Ibid.*)

Exalté devant le passé qui jaillit des profondeurs de l'histoire et acquiert plus de valeur par rapport au temps présent, haïssant le présent ennuyeux, projetant son génie littéraire à l'avenir, Flaubert reste un écrivain qui, à travers son expérience inouïe, voyage et amasse des sources pour ses romans mais il publie rarement ses récits de voyage.

2.2.2 Flaubert, voyageur-écrivain

Pour Flaubert, le voyage est donc source de ses futures productions littéraires, une variante de recherche, de documentation. Pendant son voyage à la découverte de la Carthage de son futur roman *Salammô*, il trouve, comme par hasard, le nom de la jeune provinciale qui s'empoisonne, le personnage de son roman non-achevé, *Madame Bovary* :

« Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet de Djebel-Aboucir, qui domine la seconde cataracte, pendant que nous regardions le Nil se battre contre les épis de rochers en granit noir, il jeta un cri : 'J'ai trouvé ! *Eurêka ! Eurêka !* je l'appellerai Emma Bovary' ; et plusieurs fois il répéta, il dégusta le nom de Bovary en prononçant l'o très bref. » (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 1994 : 314)

¹³ Agnès Lefillastre, *Le récit de voyage* in http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm

Maxime Du Camp raconte que Flaubert, pendant son voyage en Orient ou dans celui en Grèce, s'est orienté vers d'autres créations littéraires et il leur a ajouté des structures nouvelles :

« Il conçut l'idée de faire un roman dont la scène se passerait sur les territoires à opium et dont les principaux personnages seraient des Français, des Italiens et des Grecs mentant à qui mieux, mieux et se dupant les uns les autres. Il disait : 'Ce sera le *Roman comique en Orient*' ; il ne l'a jamais ébauché. » (Maxime Du Camp, *op. cit.* 1994 : 331).

« 'Pourquoi ces Spartiates ont-ils été des héros ? C'étaient trois cents bourgeois, trois cents gardes nationaux qui avaient quitté leurs boutiques [...]. Quel beau récit on pourrait faire !' » L'envie d'écrire le combat des Thermopyles le tourmenta toujours, et s'il eût vécu, c'est probablement ce qu'il eût entrepris après avoir terminé *Bouvard et Pécuchet*. » (Maxime Du Camp, *op. cit.* 1994 : 344).

Mais le même voyageur qui cherche des sources s'émerveille devant les villes rencontrées ou les monuments historiques visités. Alors, il récite, à la surprise de son ami Du Camp, des phrases de ses propres créations, ayant ainsi la certitude, depuis longtemps attendue, que ses yeux d'écrivain ont vraiment vu, que la scène imaginée est quand même réelle :

« Lorsque nous arrivâmes devant le Sphinx que les Bédouins ont surnommé *Abou el'Houl*, le père de l'épouvante, Flaubert arrêta son cheval et s'écria : 'J'ai vu le sphinx qui s'enfuyait du côté de la Lybie ; il galopait comme un chacal !' puis il ajouta : 'C'est une phrase de *Saint Antoine*.' » (Maxime Du Camp, *op. cit.* 1994 : 311)

Dans d'autres situations, ses voyages deviennent des occasions extraordinaires de remettre sur la feuille de papier les observations vues et senties, triées à l'infini, tout comme il l'affirme dans son *Voyage en Italie* :

« Partout, jusqu'à Toulon, j'ai été obsédé, surtout quand j'y repense, par les souvenirs de mon premier voyage ; la distance qui les sépare s'efface, ils se posent toujours en parallèle et se mettent au même niveau, si bien que déjà ils me semblent presque à même éloignement. Au bout d'un certain temps, les ombres et les lumières se mêlent, tout prend même teinte, comme dans les vieux tableaux ; les jours tristes se colorent des jours gais, les jours heureux s'alanguissent un peu de la mélancolie des autres. » (Gustave Flaubert *Voyage en Orient* 1910 [2001] : 1089-1090).

Mais, Flaubert est reconnu pour sa manie de forger dans le document de même que dans la réalité, de se retirer en soi ou de pénétrer l'écorce dure de l'image qu'il cherche sans cesse en vue d'y extraire la substance de ses descriptions :

« Car j'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre. Une invincible curiosité me fait me demander, malgré moi, quelle peut être la vie du passant que je croise. Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette, ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à

présent, tout, jusqu'à la bordure de ses gilets de flanelle et la mine qu'il a quand il se purge. » (Gustave Flaubert, *op. cit.* 1910 [2013] : 603).

S'il invente ou s'il décrit d'après nature, Flaubert nous plonge dans des mondes inconnus ou dans des époques depuis longtemps oubliées mais il sait ranimer l'action de sorte que les personnages prennent vie et que le lecteur se laisse conduire par la sensation du moment ; c'est surtout l'exemple de son roman *Salammbô* où la sensation de l'expérience vécue et de l'image qui s'anime dans le passé représentent des points forts dans l'économie de l'action :

« Je suis autant chinois que français et je ne me réjouis nullement de nos victoires sur les Arabes parce que je m'attriste à leurs revers. J'aime ce peuple âpre, persistant, vivace, dernier type des sociétés primitives et qui, aux haltes de midi, couché à l'ombre, sous le ventre de ses chamelles, raille en fumant son chibouk notre brave civilisation qui en frémit de rage. » (Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, le 13 août 1846, *Correspondance*, 1980 : 326)

« Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. À moi, puissances de l'émotion plastique ! résurrection du passé, à moi ! à moi ! Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même. Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes ! donne-moi la force - et l'Espoir. » (Gustave Flaubert, *Voyage en Algérie et en Tunisie* 1910 [2013] : 881)

Flaubert est quand même un voyageur incommode, pour lui-même que pour les amis qui l'accompagnent ; jamais content du voyage, insatisfait de l'atmosphère, de l'entourage, regrettant toujours l'idée de quitter le calme de sa demeure, il semble ne rien voir à travers son voyage ou plutôt il ne veut pas reconnaître la richesse des images qui l'entourent parce que, pour lui, le présent ne représente rien, il ne veut pas créer pour le présent, il veut tout amasser, digérer tout au fil des années pour que l'image devienne la réalité en elle-même, la matière première de sa future création. Alors, pourquoi voyager ?! pour se remplir d'images qui, plus tard, deviendront de gros passages dans les livres de l'avenir :

« [...] il n'y a rien de si fatigant que de faire une perpétuelle description de son voyage et d'annoter les plus minces impressions que l'on ressent ; à force de tout rendre et de tout exprimer, il ne reste plus rien en vous ; chaque sentiment qu'on traduit s'affaiblit dans notre cœur, et dédoublant ainsi chaque image, les couleurs primitives s'en altèrent sur la toile qui les a reçues. » (Gustave Flaubert, *Pyrénées-Corse* 1910 [2001] : 669).

Pour lui, l'essentiel est de retenir l'image, ensuite c'est travail de routine, ce sont ses célèbres « affres du style » : laisser l'image germiner, se multiplier pour qu'elle soit digne d'entrer dans les pages d'un livre, en suggérant l'atmosphère, les habitants, les mœurs et les coutumes d'une ancienne civilisation ou cité, comme l'image de la cité de Carthage dont il a besoin pour son roman *Salammbô* :

« Voilà trois jours passés à peu près exclusivement à dormir. Mon voyage est considérablement reculé, oublié ; tout est confus dans ma tête, je suis comme si je sortais d'un bal masqué de deux mois. Vais-je travailler ? vais-je m'ennuyer ? » (Gustave Flaubert, *Voyage en Algérie et Tunisie* 1910 [2013] : 881).

Mais, selon les observations de Jean Bruneau (1962), il y a des différences nettes entre l'écriture des premiers voyages, qui est plutôt « objective », « froide », « purement descriptive », où Flaubert se montre « poétique et personnel », et l'écriture influencée par sa théorie de l'impersonnalité, vue comme ambition « de tout raconter » (*Lettre de Flaubert à Louise Colet*, le 3 avril 1852, 1973 : 65). D'ailleurs, Flaubert, en cherchant sa manière d'écrire, aime mélanger les genres : le « [...] récit d'aventures », les « guides historiques », les « annotations et les commentaires » artistiques (Bruneau 1962 : 299).

Comme il ne publie pas toutes ses notes ou ses observations à travers ses voyages de documentation (même si c'est une mode du XIXe siècle), il considère ce type d'écriture

« [...] un genre presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu » (*Lettre à Hippolyte Taine*, le 20 novembre 1866, *Correspondance* 1904 : 561),

un art mineur donc mais il se contredit dans une lettre à Alfred Le Poittevin : « Voyager doit être un travail sérieux. » (*Lettre à Alfred Le Poittevin*, le 1^{er} mai 1845, *Correspondance* 1980 : 226) ; alors il ne lui reste que le perfectionnement de son style et la conception des œuvres de grande valeur : « Restant confiné dans ma chambre, il ne me reste qu'un parti, c'est d'écrire. Mais quoi écrire ? » (Gustave Flaubert, *Pyrénées-Corse* 1910 [2001] : 669).

Cependant, Flaubert reste un écrivain tout à fait singulier : il accepte le voyage comme variante de documentation, de restitution du passé mais, une fois le voyage commencé, il regrette le fait d'entreprendre un voyage et il hâte son retour. Ce retour n'est qu'un commencement de la projection d'un nouveau voyage et un polissage de toutes les notations prises sur le vif ou, selon les mots de Jean Bruneau (1962 : 299) : « Le *Voyage aux Pyrénées et en Corse* est aussi un *Voyage en Orient*, un voyage imaginaire, où, devant les choses vues, Flaubert rêvait à celles qu'il espérait voir un jour. »

Alors, est-ce qu'on peut affirmer que Flaubert est un voyageur-écrivain si son écriture de voyage est pleine de tant de contradictions ? s'il aime et hait en même temps l'idée de voyager ?

« De toutes les débauches possibles, le voyage est la plus grande que je sache ; c'est celle qu'on a inventée quand on a été fatigué des autres. Je la crois plus pernicieuse à la tranquillité de l'esprit et à la bourse que ne peut l'être celle du vin, ou du jeu. On s'embête parfois, c'est vrai, mais on jouit démesurément aussi » (*Lettre à Ernest Chevalier*, le 9 avril 1851, *Correspondance* 1980 : 775-776).

Il nous semble que Flaubert est plutôt un voyageur pour lequel le voyage s'avère une excellente occasion d'une quête *du moi* : découverte *du moi* et construction *du moi*. Le voyage est la porte ouverte vers la connaissance de soi, vers la vraie création, vers son statut d'écrivain. Le voyage est un périple continu et lent vers la construction de son statut, ce n'est donc pas une rencontre avec un Autre ou un Ailleurs, c'est le voyage vers lui-même, l'écrivain, qui tend à découvrir la source de son inspiration :

« Celui qui, voyageant, conserve de soi la même estime qu'il avait dans son cabinet en se regardant tous les jours dans sa glace, est un bien grand homme ou un bien robuste imbécile. Je ne sais pourquoi, mais je deviens très humble. » (*Lettre à Louis Bouilhet*, le 14 novembre 1850, *Correspondance* 1980 : 709).

« Tel je suis parti et tel je reviendrai » (*Lettre à ma mère*, le 15 décembre 1850, *op. cit.* 1980 : 719).

Conclusion

Flaubert, le réaliste du XIX^e siècle, connu pour ses célèbres 'affres du style', pour sa vision de 'myope', pour son travail documentaire en vue de créer l'impression de réalité, est en continuelle oscillation entre ses deux tendances : être écrivain-voyageur qui voyage et amasse des sources pour ses romans ou être voyageur-écrivain en quête de la découverte de soi et de son style.

Visionnaire et même poète, il ne se préoccupe pas du paysage mais du décor dont il peut ainsi faire une reconstruction ultérieure ; il tente donc d'instaurer des passerelles temporelles entre le présent et le passé parce qu'il veut reconstituer ou plutôt reconstruire un lieu déjà vu, connu. Il cherche d'ailleurs la précision du discours visuel et spatial qui insère « [...] des retours en arrière et des anticipations » (*Correspondance II* 1973 : 305).

Comme écrivain, Flaubert entreprend le voyage pour se documenter en vue de créer de nouveaux romans. Même s'il n'a pas envie de quitter l'atmosphère calme de son bureau de travail, même si le voyage n'est pas une découverte de l'Autre ou d'un Ailleurs, il est attiré par l'esprit documentaire de l'époque, par son désir de se rendre au lieu qui sera la source de sa documentation en vue de rédiger le récit. S'il veut rompre les liens d'un « chez soi », d'un temps passé, s'il veut connaître aussi l'avenir d'une création littéraire singulière, cette variante d'évasion signifie oublier le présent avec tous ses problèmes et devenir un créateur d'art qui voyage en vue de mieux connaître la réalité qui va devenir la matière première pour ses romans.

Flaubert le voyageur est celui qui cherche des sources, qui s'émerveille devant la nature, les villes rencontrées, les monuments visités, qui met sur la feuille de papier les observations vues et senties, livrant une perception immédiate et naïve du réel, par un style simple et transparent. Jamais content du voyage, de l'atmosphère, de l'entourage, regrettant le calme d'un chez soi, semblant ne rien voir à travers son voyage, Flaubert nous fait découvrir sa célèbre formule d'écriture : amasser tout, digérer tout au fil des années pour que l'image devienne réalité et matière première de sa future création. S'il considère ce type d'écriture « un genre presque impossible » c'est parce qu'il accepte le voyage comme variante de documentation, de restitution

du passé. Aimant et haïssant en même temps l'idée de voyager, Flaubert est un voyageur pour lequel le voyage se transforme en quête *du moi*, découverte *du moi* et construction *du moi*.

Mais somme toute, nous pouvons affirmer que Flaubert est une combinaison entre l'écrivain qui superpose image sur image et se laisse pénétrer par la sensation du moment et le voyageur qui impose une gestation de longue durée de l'information reçue, prise sur le vif.

Corpus

- Du Camp, Maxime (1994), *Souvenirs littéraires* [1882-1883], Paris : Aubier.
- Du Camp, Maxime (1877), *Le Nil, Egypte et Nubie*, Paris : Hachette.
- Flaubert, Gustave (1886 [2013]), *Par les champs et les grèves*, in *Œuvres complètes II (1845-1851)*, Claudine Gothot-Mersch (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Flaubert, Gustave (1910 [2013]), *Voyage en Orient*, in *Œuvres complètes II*, Claudine Gothot-Mersch (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Flaubert, Gustave (1910 [2001]), *Voyage en Italie*, in *Œuvres complètes I, Œuvres de jeunesse*, Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes (dir.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Flaubert, Gustave (1910 [2001]), *Pyrénées-Corse*, in *Œuvres complètes I, Œuvres de jeunesse*, Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes (dir.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Flaubert, Gustave (1910 [2013]), *Voyage en Algérie et en Tunisie*, in *Œuvres complètes III (1851-1862)*, Claudine Gothot-Mersch (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Flaubert, Gustave (1980), *Correspondance*, Jean Bruneau (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I.
- Flaubert, Gustave (1973), *Correspondance*, J. Bruneau (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », t. II.
- Flaubert, Gustave (1904), *Correspondance*, Paris : Bibliothèque Charpentier, tome III.
- Goncourt, E. et J. de (1989), *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, éd. R. Ricatte, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. I.

Bibliographie

- Antoine, Philippe (dir.) (2014), *Sur les pas de Flaubert. Approches sensibles du paysage*, Amsterdam-New York : Rodopi, « CRIN », n° 60.
- Antoine, Philippe (2011), « Écrire pour vivre une seconde fois », in *Le Voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, Sarga Moussa et Sylvain Venayre (dir.), Grane : Créaphis Éditions.
- Berty, Valérie (2001), *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris : L'Harmattan.

- Bourguinat, Nicolas (dir.) (2008), *Le Voyage au féminin : perspectives historiques et littéraires (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Bruneau, Jean (1962), *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert : 1831-1845*, Paris : Armand Colin.
- Choisy, l'abbé de (1686) [1930], *Journal du voyage de Siam*, Paris : Eds. Duchartre et Van Buggenhoudt.
- Corbin, Alain (2001), *L'Homme dans le paysage*, Paris : Textuel.
- De Biasi, Pierre-Marc (éd.) (1991), *Gustave Flaubert, Voyage en Égypte*, Paris : Grasset.
- Dord-Crouslé, Stéphanie (2004), « Plus qu'une Terre promise, un 'pays de connaissance' - Flaubert en Terre Sainte (août 1850) », in *Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem*, n° 11, « Terres Promises » : 129-153.
- Dord-Crouslé, Stéphanie (2009), « Axiologie des inscriptions chez Flaubert, voyageur en Orient », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009-3, vol. 109.
- Estelmann, Frank/Moussa, Sarga/Wolfzettel, Friedrich (dir.) (2012), *Voyageuses européennes au XIX^e siècle*, Paris : PUPS, « Imago Mundi ».
- Gothot-Mersch, Claudine (éd.) (2006), *Gustave Flaubert, Voyage en Orient*, Paris : Gallimard, « Folio Classique ».
- Hamon, Philippe (1993), *Du Descriptif*, Paris : Hachette.
- Lebeuf, Sophie (2009), « Les récits de voyages », in *Evene.fr* - Mai 2009 - Le 27/05/2009, in <http://www.evene.fr/livres/actualite/recits-voyage-hemingway-marco-polo-darwin-levi-strauss-londres-2036.php> (dernière consultation le 6 juin 2021).
- Le Bris, Michel (1992), *Le Grand Dehors*, Paris : Payot.
- Leclerc, Yvan (1989), « Flaubert et Du Camp : *Par les champs et par les grèves*. La 'prose chantée' de la Loire », in actes du colloque d'Angers, mai 1988, *Loire Littérature*, Presses Universitaires d'Angers, 377-386.
- Lefillastre, Agnès, *Le récit de voyage, Textes et documents pour la classe n° 794*, in http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm (dernière consultation le 1er juin 2021).
- Le Huenen, Roland (1987), « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », in *Études littéraires*, 20(1), 45-61, <https://doi.org/10.7202/500787ar> (dernière consultation le 6 juin 2021).
- Le Huenen, Roland (1990), « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », in *Littérales*, n°7.
- Le Huenen, Roland (2005), Séminaire de l'équipe Mappa Mundi, CRLV, 20 avril 2005.
- Magri-Mourgues, Véronique, « L'écrivain-voyageur au XIX^e siècle : du récit au parcours initiatique », in http://hal-unice.archives-ouvertes.fr/docs/00/5-9/64/62/PDF/du_rA_cit_de_voyage_au_parcours_initiatique.pdf (dernière consultation le 6 juin 2021).
- Moussa, Sarga/Venayre, Sylvain (dir.) (2011), *Le Voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, Grane : Créaphis Éditions.
- Plissonneau, Gersende (2019), « Flaubert voyageur : mode d'emploi », in *Flaubert voyageur*, Éric Le Calvez (dir.), « Rencontres », Paris : Classiques Garnier,

- <https://journals.openedition.org/flaubert/3984> (dernière consultation le 6 août 2021).
- Poyet, Thierry (2014), « La Méditerranée de Flaubert : une esthétique de l'échappatoire », in Anaïs Escudier et Laure Lévêque (dir.), *Babel, Littératures plurielles*, n° 30 : 77-93.
- Poyet, Thierry (2017), « L'art de voyager de Gustave Flaubert. Les contradictions du voyageur », in *Viatica* [En ligne], *Donner à voir et à comprendre*, mis en ligne le 16/01/2017, URL : <http://viatica.univ-bpclermont.fr/donner-voir-et-comprendre/art-de-voyager/l-art-de-voyager-de-gustave-flaubert-les-contradictions-du-voyageur> (dernière consultation le 4 juin 2021).
- Renc, Eliseo (dir.) (2001), *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, Reims : Presses Universitaires de Reims.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (2002), *Écrire l'espace*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Said, Edward (1980), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil.
- Venayre, Sylvain (2012), *Panorama du voyage (1780-1920), Mots, figures, pratiques*, Paris : Les Belles Lettres.
- Vouilloux, Bernard (2003), « Les tableaux de Flaubert », in *Poétique* 2003/3 (n° 135) : 259-287.
- Westphal, Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Éditions de Minuit.

Sitographie

- http://expositions.bnf.fr/veo/orient_ecrivain/index.htm (dernière consultation le 21 juin 2021).
- http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9cit_de_voyage (dernière consultation le 4 juin 2021).

**AU CŒUR D'UNE VISITE GUIDÉE DE LAVENTILLE,
BIDONVILLE POPULAIRE DE PORT OF SPAIN,
POUR EXCURSIONNISTES INTRADIÉGÉTIQUES
ET EXTRADIÉGÉTIQUES, DANS LE CHAPITRE
UP TO THE HILL DE *IS JUST A MOVIE* ROMAN
D'EARL LOVELACE**

Lina MARIE-SAINTE
Université des Antilles, pôle Martinique
lina.ms@wanadoo.fr

Résumé

Le chapitre *Up the Hill* du roman *Is Just a Movie* d'Earl Lovelace, dans un surprenant récit, entraîne le lecteur dans le bidonville populaire de Laventille à Trinidad. Le présent article, par une analyse narratologique, interroge sur le réalisme des techniques narratives dans ce chapitre. Le romancier emploie des procédés de vraisemblance pour insuffler la logique initiatique et l'excursion touristique insolite. Et pourtant, les véritables voyageurs ne semblent pas être concernés par la révélation de la quête initiatique. À qui donc s'adresse cette quête ? L'article s'inscrit dans une démarche postcoloniale pour valoriser la culture caribéenne dont le romancier est l'un des chantres de l'authenticité.

Abstract

**AT THE HEART OF A GUIDED TOUR OF LAVENTILLE,
THE POPULAR SLUM OF PORT OF SPAIN, FOR INTRADIEGETIC
AND EXTRADIEGETIC EXCURSIONISTS, IN THE CHAPTER *UP TO
THE HILL* FROM *IS JUST A MOVIE* NOVEL BY EARL LOVELACE**

The Chapter *Up the Hill* from *Is Just a Movie* by Earl Lovelace takes the reader to the popular slum of Laventille in Trinidad through a startling narrative. This article, through a narratological analysis, questions the realism of the narrative techniques in this chapter. The novelist uses processes of verisimilitude to infuse the initiatory logic and the unusual tourist attraction. True travellers do not seem to be concerned with the revelation of the initiatory quest. Who is this quest for? This article is part of a postcolonial approach to promote Caribbean culture, of which the novelist is one of the champions of authenticity in Trinidad.

Mots-clés : *récit initiatique, carnaval, bidonville, Earl Lovelace, littérature caribéenne*
Keywords: *initiatory narrative, carnival, slum, Earl Lovelace, Caribbean literature*

10.52846/AUCLLR.2021.01.15

Laventille has come to be a significant locus of meaning for all, rooted in latent personal and communal histories which reflect the traumatized consciousness of an entire nation. (Paula Morgan)

« On voyage pour changer, non de lieu, mais d'idées » affirme le philosophe français Hippolyte Taine¹. Le chapitre *Up The Hill* de *Is Just a Movie* du romancier trinidadien, Earl Lovelace, corrobore cette litote. Earl Lovelace², dépeint de manière authentique la réalité de Trinidad et en même temps diffuse ses idéaux émancipateurs. King, le narrateur autodiégétique de son dernier roman : *Is Just a Movie*, observe l'évolution des personnages de sa communauté après le mouvement Black Power. Le chapitre introduit dans le monde de l'inattendu, voyage dans un lieu insolite : "Going up the Hill was going into a world that is the rest of the city had left behind. It was on old part of the town" (*IJM*³, 219). Certes, la visite n'implique pas de changement de lieu puisque la capitale de Trinidad reste l'un des lieux principaux de l'action dans le roman. Le sentiment d'évasion que procure le voyage touristique est absent, l'étonnement et le ravissement aussi. Il ne s'agit pas de s'émerveiller sur un patrimoine matériel, mais de comprendre en quoi le bidonville le plus populaire de Port of Spain demeure la base de l'authenticité de Trinidad. Le romancier ne peut concevoir de faire abstraction de la réalité complexe de ce bidonville. Ainsi, il recourt à des procédés appartenant au monde du voyage moderne et ancien, combinant voyage initiatique et excursion dans un bidonville. D'après Xavier Garnier, analyste littéraire, la logique initiatique comporte un certain nombre d'étapes. Les différentes étapes présentes dans ce court récit d'une dizaine de pages s'attardent peu sur le genre. Alors que les procédés de vraisemblance : le guide, la description du lieu et les anecdotes, et le verbatim, contribuent au réalisme des excursions touristiques. L'interrogation première oriente vers la visée auctoriale de la quête et sur les véritables destinataires de cette excursion dans le bidonville de Laventille. Il s'agira dans un premier temps d'analyser comment la thématique du voyage s'insère dans le passage, puis de saisir la portée de l'itinérance des personnages, et enfin de comprendre à qui s'adresse la révélation de la quête initiatique.

1. Quels motifs du voyage le romancier brosse-t-il dans ce chapitre ?

La logique du voyage initiatique, affirme Xavier Garnier, englobe une quête, un guide, un parcours en labyrinthe juché d'embûches, une arrivée à un lieu sacré et une révélation. La difficulté pour l'auteur réside dans l'insertion de toutes ces étapes dans un seul chapitre. King, Sonnyboy et Claude partent à la recherche de Dorlene

¹ Appel à communication « Le discours touristique : voyage, tourisme, évasion ».

² Earl Lovelace est avant tout un écrivain trinidadien. Il excelle dans la fonction de journaliste, dramaturge, réalisateur et romancier. Il est connu pour son profond sens de la description de la société trinidadienne et par extension caribéenne. Les critiques littéraires considèrent *The Dragon Can't Dance* (1979) comme son plus beau chef-d'œuvre.

³ *IJM* abréviation de *Is Just a Movie*.

dans un dédale de rues, voies, passages de Laventille⁴. L'itinérance tout en montée, comme vers les cieux, mène à un palais shango, mais avant d'y parvenir, il faut une purification par une descente aux enfers, dans un abysse de misère humaine. Certes, le danger ne les menace pas directement, mais les répercussions de la violence latente entretiennent le suspens. Au début de leur parcours, ils rencontrent un rasta. Il les guide jusqu'au sommet : "Jeremiah Jerry Mayor of this republic here, on the hill, Black power activist in '70, from a member of the Regiment Agitator, Singer, Revolutionist Artist, Guide to this treasure of your country." (*JJM*, 221). Le guide partage ses connaissances et son amour pour son quartier. Il présente le patrimoine culturel de Laventille par des anecdotes, des visites et des commentaires des monuments (non pas matériel, mais immatériel et encore vivant, car humain). Il leur offre une expérience inédite : la visite guidée du bidonville de Laventille.

L'auteur opère avec l'intervention de ce guide un « brouillage de la frontière énonciation » (Garnier, 2004). La sélection typographique bien déterminée par les caractères en italique des interventions du guide dénote la citation, comme pour un extrait de verbatim. Ce procédé permet de restituer l'énoncé dans son exactitude⁵ et donc de renforcer le caractère vrai. La véracité des propos véhiculée par la citation infère le contenu qui est aussi admis comme véridique. L'attention du lecteur se concentre sur la découverte du bidonville par un récit donné pour véritable.

Cette excursion dans le bidonville reflète l'air du temps. Aussi, incongru que cela puisse paraître, les visites à caractère touristique des bidonvilles se développent ces dernières années. Les chercheur.e.s eux aussi constatent cet engouement pour les bidonvilles du monde : "Today, the Third World slum is an itinerary, a "touristic transit"" (Freire-Medeiros, 2009). Ananya Roy, urbaniste et géographe, cite les bidonvilles du monde les plus attractifs : "The most obvious example of this is the slum tour, available in the Rocinha favela of Rio de Janeiro, the Soweto township of Johannesburg, the kampungs of Jakarta and the Dharavi slum of Mumbai" (Ananya Roy, 2011). Elle précise que la sortie du film *Slumdog Millionaire* en 2008 a accru cette propension en Inde. L'artifice du guide dans ce chapitre combine deux intertextualités non-duelles qui allient la contemporanéité des excursions touristiques dans les bidonvilles et la légende des récits de voyages initiatiques.

⁴ Pour la première fois, le bidonville de Laventille est clairement nommé dans l'œuvre du romancier. Son premier roman *While The God are Failing* présente la dichotomie entre la ville et la campagne, la difficulté de vivre dans un environnement violent, sans pour autant nommer le bidonville. Les repères géographiques situent Calvary Hill de *The Dragon can't Dance* à l'emplacement de Laventille.

⁵ King le narrateur homodiegétique affirme dans l'incipit qu'il a enregistré l'histoire de chacun des personnages. Il ne dit pas quand il rencontre les personnages. Ici, on imagine qu'il a enregistré le guide au moment de leur quête, et ainsi, il peut insérer ses propos comme un extrait d'un verbatim.

2. Quelle est la posture des excursionnistes intradiégétiques dans cette quête initiatique dépeinte dans le chapitre *Up To The Hill* ?

Toutefois, la révélation de la quête interroge sur les excursionnistes intradiégétiques de cette quête. King calypsonien ‘has-been’, s’émue de sa notoriété encore vivace dans ce bidonville dont il a pourtant chanté les difficiles conditions de vie :

He began singing one of my calypsos
Nothing is changed
Not to silent not just a shame
It can't be humans living up here
Conditions so bad
this people forgotten
In this dream they called Trinidad ... (*IJM*, 221)

En tant qu’activiste culturel, il connaît déjà la renommée du quartier, de plus Sonnyboy lui a raconté l’histoire de son père⁶. Il garde son sens de l’observation en alerte : “I see”, “I saw”, “I Watch”... Cependant, ses nombreuses supputations et considérations au début de parcours : “I suppose”, “I had the impression”, “I wondered”, “And I am thinking of my guide, who is he”, signe d’une activité mentale intense, traduisent le malaise de King. Son sens critique ne relève que des clichés sur l’état de déliquescence du quartier ; l’insalubrité, la violence latente au coin des rues et son expression sur les murs, la vétusté et la précarité des maisons, les signes de dénutrition des enfants... Pourtant, il ne s’indigne pas. Le narrateur autodiégétique retrouve un peu de paix au moment de rencontrer Mr Mackie, un doyen du carnaval. La sérénité intervient plus tard quand il pénètre dans le jardin du palais Shango. Ce jardin en hauteur par son effet de tableau paradisiaque tout en couleur par la présence de fruits, de fleurs, et de drapeaux ; en senteur par les fruits et les fleurs ; et en mouvement par la cadence des drapeaux, contraste avec la dégradation de la partie basse du bidonville. Ce retour au calme n’annonce pas une renaissance de ce personnage. Quant à Sonnyboy, de retour sur les lieux de son enfance, son mutisme surprend le narrateur. Peu d’informations sont divulguées sur le ressenti de Sonnyboy à part un laconique : “I could feel Sonnyboy uneasy” (*IJM*, 229). Ainsi, la quête de soi de Sonnyboy se poursuit dans le roman au-delà de cette itinérance. Claude, le dernier compagnon de ce trio, initié dans son enfance aux créatures mythiques de la nuit antillaise, se dévoile comme personnage central seulement dans le prochain chapitre. L’apparition de ce personnage à ce moment de la narration accentue l’aspect de : « récit en attente de personnage » et un « récit tendu vers la constitution d’un personnage »⁷, comme le précise Garnier. Ce *modus operandi* caractérise ce genre de récit initiatique. Cette itinérance ne démasque rien de Claude. Il n’est donc pas un homme nouveau, mais un personnage à découvrir. Ce voyage sous forme de récit révélateur ne propose aucun personnage accompli. La

⁶ Au début du roman, tout un chapitre traite de l’histoire du père de Sonnyboy, il est en quête de la note prophétique sur son *steelpan*.

⁷ Xavier Garnier, p. 445.

renaissance possible des personnages de la logique initiatique interroge et incline à se tourner vers le narrataire.

3. La révélation de la quête initiatique s'adresse au narrataire : excursionniste extradiégétique ?

La question des véritables itinérants de ce récit d'initiation se pose. Le choix du récit de type voyage initiatique conforte dans l'hypothèse d'instruire le lecteur sur la magnificence de Laventille. D'autant plus que le paradigme de la visite guidée étale non seulement la richesse culturelle, mais surtout la qualité des vertus humaines présentes de ce bidonville. Ces valeurs humaines proviennent de la résistance et de la résilience. De ces aptitudes, Evelyn O'Callaghan, dans son analyse de la spatialité dans les romans d'Earl Lovelace, préfère avancer le terme de "*power*". Cette conscience de pouvoir transcender les difficultés détermine la capacité d'entreprendre et de se réaliser quelles que soient les conditions. Deux portraits – un contemporain et l'autre plus ancien – illustrent cette posture dans ce chapitre. Le premier incarne l'espoir.

"(T)he first person we saw was a man alone standing before a half-built house, contemplating the unfinished building, the holes of the windows, the door less openings, the absence of steps, the unpainted pillars, the boxing with the lengths of steel into which the mortar is to be poured, his collapsed shoulders, holding up, in faith, the faiths." (*IJM*, 220)

Tous indiquent le désespoir et incitent à la désespérance. L'accumulation témoigne d'une construction qui perdure. Les épaules abattues ne sont pas synonymes de désespoir pour le narrateur qui y voit de la confiance. La confiance de cet homme dans son aptitude à réaliser son rêve avec l'aide de son créateur, puisque la foi est confiance en Dieu, d'une vie meilleure. Le narrateur admire cette foi, cette espérance.

La deuxième représentation dresse le portrait de l'abnégation et du courage du pionnier de Laventille :

"Clayton's family, from his grandfather Matthew who built the first house on the hill... *Without no tractor, no crane, tote up a little track he himself, made the lumber and the galvanise piece by piece and cement and gravel and sand, bucket by bucket, and bricks one by one, he alone, the workman and the builder*" (*IJM*, 222).

La valeur courage confère non seulement de la détermination, mais de plus décuple les compétences de cet homme. Courageux, il ouvre la voie à d'autres démunis, sans terrain, en quête d'un logement, qui bientôt vont surpeupler le morne pour en faire un territoire informel. Cette problématique de squat urbain prolonge celle du squat rural et la problématique de la Réparation. Le phénomène décrit dans le passage suivant se déroule au Brésil, mais est symptomatique des pays d'Amérique :

« L'esclave, une fois affranchi, n'avait pas pour autant accès à la terre légalement. Cela n'a pas empêché un intense mouvement d'occupation de terres exploitées, par

des esclaves qui sont donc les premiers "sans-terre" à avoir occupé des terrains sans titre juridique reconnu. Une partie de la population brésilienne, des hommes libres et des petits paysans, trop pauvres pour pouvoir régulariser leurs terres, se sont joints à ces esclaves. À cette même époque naissent les bidonvilles – favelas – du Brésil contemporain : une partie de cette population a voulu rester près des villes, et a occupé les terres des environs. » (Estevam Douglas 2009).

Ce thème, largement traité dans *Salt*⁸, d'une dimension majeure pour la compréhension des enjeux qui minent la société trinitadienne, trouve ici une résonance. Le récit fictif de cet homme courage illustre l'épineux problème de la réalité de l'occupation agraire de la Caraïbe et des Amériques en général. Il permet de problématiser une des conséquences de la déportation des Africains. Leurs descendants sont des hommes sans-terre qui vivent dans l'illégalité des occupations de terres. Ces hommes courageux et pleins d'espoir sont le miroir des injustices sociales réelles non résolues, sources du marasme social qui affecte ce bidonville de Laventille.

« (L)e foisonnement culturel témoigne de l'intense vitalité d'un peuple en état de survie »⁹, le bidonville de Laventille correspond à ce paradigme. Le foisonnement culturel inféré par la résistance de ce quartier impulse des expressions culturelles exceptionnelles à l'origine de la fierté nationale. Le guide présente deux pratiques de base de la culture trinitadienne, le carnaval et le steelpan. Il revendique l'avènement et l'essor de ces pratiques culturelles dans ce bidonville de Laventille par la ténacité de quelques hommes. Pour la vraisemblance du récit, des noms de personnes¹⁰ et des lieux viennent garantir l'authenticité : "That is the place there under that mango tree Spree and some young fellars carve out the first notes on the face of a steepan and the other side on Rouff street another fella Lance was doing the same thing." (*IJM*, 223).

De notoriété nationale, le steelpan a, en effet, pris son essor dans ce lieu. L'intervention du guide ne comble pas de vide historique. L'objet de son discours appartient à un passé révolu et ne peut s'appuyer sur l'histoire avec des dates et des faits précis. L'histoire, écrite par des individus lettrés et cultivés, distants des bidonvilles et le plus souvent les méprisant, a failli. De plus, la mission civilisatrice de l'Empire britannique ne pouvait supporter la présence du tambour (à peau) et donc s'attelait à éradiquer et à bannir son usage et toutes ses formes. La clandestinité et la tradition orale favorisent la transmission orale transgénérationnelle. Le guide perpétue cette oralité. Le caractère historique de cette mémoire orale n'est pas remis en question ici, seul compte, pour le narrateur, la transmission.

Sur la splendeur des traditions carnavalesques passées, le guide s'appesantit et replonge un habitant âgé dans ses souvenirs. Le bidonville de Laventille avait conservé les masques anciens d'origine africaine et avait maintenu l'esprit d'Afrique vivace dans le pays. Le guide raconte d'abord un pan de cette tradition qu'il a connu.

⁸ Avant-dernier roman d'Earl Lovelace publié en 1996.

⁹ Colette Braeckman, « Les Zaïrois en état de survie » dans *Le Monde Diplomatique*, Mai 1988, p. 24-5.

¹⁰ Le chapitre *Pan* retrace l'histoire de Lance, le père de Sonnyboy, p. 40-6.

“Mr Mackie used to bring out a dragon band. His brother, Tank the stevedore, used to play Robber (...) Bat, devil, dragon, jab molassie, all used to come from this hill. Today if you see one dragon you see plenty my uncle Hector was a tailor. He used to play Black Indian. Prince, the joiner was the leader of the fancy Indian band.” (IJM, 223)

Mr Mackie renchérit sur les masques traditionnels avec leurs danses symboliques :

“Those days, mas was holy, was sacred. You didn’t just put on a costume and jump into a band. The costume was only one part. King sailor had to dance the sailor dance. You couldn’t just pick out a sergeant costume and wear it, or be a major just become you like it, or because you could afford to pay for it. You had to dance to get your rank. Bat, Dragon, Imp, Jab Molassie. Everything you play, you had to master the movements, the song or speech mas of beauty and purpose. It was serious business.” (IJM, 224-5)

Le mot « *mas* » arbore une double acception en créole trinitadien, celui de masque et de mascarade. Dans les propos de ce personnage, les deux se confondent. La parade carnavalesque est sacrée, car la présence des masques le sacralise, d’où son insistance sur la maîtrise des codes inhérents aux masques : danses, chants et discours. Le port des masques traditionnels nécessite une initiation et donc l’intégration dans un cercle restreint d’initiés. Ces masques représentent des divinités africaines aux langages corporels précis¹¹. Leurs expressions du sacré et de religiosité s’expriment comme une évidence pour Mr Mackie, l’ancien, qui les révère : “mas was holy, was sacred”. Le carnaval ne peut être considéré comme un simple amusement. Ces considérations sur le sacré amorcent les prémices de la découverte du sanctuaire, lieu final de la quête, où Dorlene a trouvé refuge, un palais Shango.

La vitalité culturelle de la Laventille représentée dans le passage se cantonne au passé. Si bien que le guide empreint de nostalgie ose réinventer le passé par chauvinisme. De manière péremptoire, il affirme : “Shango and shouters, poets, artists, journalists, mas men everything that this country throw up, you could trace it to this place here.” (IJM, 223). Ce sentiment exalté par l’exagération, propre à certains guides touristiques, remet en cause la crédibilité du guide. Cette hyperbole signale une ambivalence. L’ambivalence porte sur, d’une part, une perte de repères historiques sur ce lieu, mais aussi une perte de l’authenticité des pratiques comme le regrette Mr Mackie ; et d’autre part, une soif de considérations de la prépondérance du lieu dans la culture trinitadienne.

Les voyageurs, comme le lecteur, découvrent un monde ancien. Avec les masques, ils pénètrent dans le monde des anciens carnavaliers qui honore l’Afrique. Le steelpan, créé à Laventille, perpétue la tradition du tambour à peau. Le palais Shango, au sommet du morne, entretient cette présence africaine par la religion.

¹¹ Voir : <http://www.manioc.org/fichiers/V18198>, pour comprendre le sacré des masques traditionnels dans le carnaval de Trinidad.

Dans ce chapitre, la posture narrative du romancier s'appuie sur la thématique du voyage. Les procédés narratifs combinés : récit initiatique et excursion touristique atypique permettent l'éveil des consciences trinidadiennes et caribéennes. Le lecteur, narrataire, se révèle être le nouvel dépositaire de la révélation de ce voyage. Les personnages itinérants ne jouent qu'un rôle de médiation. Le récit initiatique agit comme un dispositif de capture de l'attention du lecteur. La narration entraîne dans la découverte du potentiel et de l'origine des arts, des pratiques culturelles célébrées à Trinidad. Le romancier réfute ainsi l'affirmation de VS Naipaul : “*History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies,*” (VS Naipaul 1962). Ses choix auctoriaux assentent de la primauté du bidonville de Laventille comme berceau de l'héritage inestimable de la culture créole trinidadienne en lien avec l'Afrique.

Corpus

- Lovelace, Earl (2011), *Is Just a Movie*, London : Faber&Faber.
 Lovelace, Earl (2003), *Growing in the Dark*, Funso Aiyejina (Editor), San Juan, Trinidad: Lexicon Trinidad Ltd.

Bibliographie

- Ahr, Sylviane, (2007), « Genre romanesque et contrat de lecture », in *Le Français aujourd'hui* 2007/4 (n° 159) : 75-81.
 Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil.
 Colonna, Vincent (2004), « Défense et illustration du roman autobiographique », in <https://www.fabula.org/revue/cr/468.php>.
 Colette Braeckman (1988), « Les Zaïrois en état de survie », in *Le Monde Diplomatique*, Mai 1988 : 24-5.
 Douglas, Estevam (2009), « Mouvement des sans-terre du Brésil : une histoire séculaire de la lutte pour la terre », in *Mouvements*, vol. 60, n° 4 : 37-44.
 Garnier, Xavier (2004), « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique*, Le Seuil, 2004/4 n° 140 : 443-454.
 Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil.
 Genette, Gérard, et al. (1990), “Fictional Narrative, Factual Narrative.”, in *Poetics Today*, vol. 11, n° 4 : 755–774, JSTOR, www.jstor.org/stable/1773076.
 Morgan, Paula (2017), *LAVENTILLE – A Living Vibration*, in *UWI Today*, December 2017 : 10.
 VS Naipaul (1962), “The Middle Passage”, The Macmillan Company, 1st Edition.
 Nzessé, Ladislav (2010), « Énonciation et modélisation du réel dans Contours du jour qui vient de Léonora Miano », in Revue-analyses.org, vol. 5, n° 2, printemps 2010.
 O'Callaghan, Evelyn (1989), “The Modernisation of the Trinidadian Landscape in the Novels of Earl Lovelace”, in *ARIEL (A Review of International English)*

Literature), Vol. 20 N°. 1 (1989) : January 1989 The Johns Hopkins University Press.

Roy, Ananya (2011), “Slumdog cities: rethinking subaltern urbanism”. *International journal of urban and regional research* 35 2 (2011) : 223-38.

Tanaka, Shuko (2011), « Les pouvoirs du narrateur et la stratégie de l’auteur dans les romans de Milan Kundera, », in *Revue de langue et littérature françaises* (43) : 71-83.

HYBRIDITÉ DES DISCOURS TOURISTIQUE ET RELIGIEUX DANS LA TRILOGIE DE VOYAGE EN TERRE SAINTE DE PIERRE LOTI (1894)

Shoshana-Rose MARZEL
Zefat Academic College, Safed, Israël
shoshi@marzel.com

Résumé

En 1894, Pierre Loti entreprend un voyage en Terre Sainte. À son retour, il publie une série de trois volumes intitulés *Le Désert*, *Jérusalem* et *La Galilée*. Quoique présentée comme un récit de voyage, cette trilogie est également la narration d'un pèlerinage. Cet article démontrera cette hypothèse par l'analyse de l'hybridité des discours du triptyque, celui du tourisme et celui de la quête spirituelle.

Abstract

HYBRIDITY OF TOURIST AND RELIGIOUS DISCOURSE IN THE HOLY LAND TRAVEL' TRILOGY BY PIERRE LOTI (1894)

In 1894, Pierre Loti embarked on a journey to the Holy Land. On his return, he published a series of three volumes entitled *The Desert*, *Jerusalem* and *The Galilee*. Although presented as a travelogue, this trilogy is also the narration of a pilgrimage. The paper seeks to validate this hypothesis by analyzing the hybridity of the triptych' discourses, that of tourism and that of spiritual quest.

Mots-clés : *Terre Sainte, voyage, tourisme, pèlerinage, quête spirituelle, lieu saint*
Keywords: *Holy Land, travel, tourism, pilgrimage, spiritual quest, holy place*

1. Introduction

En 1894, Pierre Loti voyage en Terre Sainte. Il y rédige un journal qui fournit la matière première à une trilogie intitulée *Le Désert*, *Jérusalem* et *La Galilée*.¹ Elle paraît d'abord en feuilleton dans la *Nouvelle Revue*, entre le 15 septembre et le 1er décembre 1894, puis en volume en juin 1895 chez Calmann-Lévy (Bouvet 2004 : 149). De prime abord, le triptyque est présenté comme un carnet de voyage, déroulant les impressions de l'auteur prises au jour le jour, du 22 février jusqu'au 3 mai 1894. En conséquence, cette trilogie est souvent incluse dans la recherche scientifique comme représentative du récit de voyage fin-de-siècle (Rajotte 1996, Thompson 2012, Tranvouez 2018).

10.52846/AUCLLR.2021.01.16

¹ Loti rédige un journal toute sa vie. La trilogie analysée ici ne reproduit pas tout le journal mais seulement ce que Loti considérait comme approprié à la publication. Alain Quella-Villéger (1998 : 25).

Or, derrière cette façade se cache un autre enjeu, une quête mystique, un pèlerinage destiné à ranimer une foi défaillante (de Traz 1948, Martin 2016). Jean Mariel, par exemple, soutient qu'« [...] un vif sentiment de la poésie émanant du Christianisme en même temps que l'impuissance de retrouver la foi perdue, c'est l'impression dominante que dégage la trilogie dont nous venons de parler » (1909: 26). Cette dualité s'exprime dès la publication de l'œuvre: tandis que la directrice de la *Nouvelle Revue*, Juliette Adam, souhaite titrer l'ensemble du triptyque *Par le désert à Jérusalem ou le chemin des prophètes*, Loti s'y oppose et préfère des titres courts pour chacun des volumes, sans connotation religieuse (Berchet 1988, Quella-Villéger 1998 : 218). Le mélange du récit de voyage et de la recherche de la foi se confirme par l'hybridité des discours religieux et touristique que nous analyserons ici.

Le récit de voyage de Loti s'inscrit dans la lignée de ceux des romanciers-voyageurs qui ont parcouru cette région avant lui : Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, du Camp, Nerval, pour ne mentionner que les plus célèbres. Cependant, celui de Loti se démarque des précédents tout d'abord par l'aspect aventureux de l'expédition. Les trajets ainsi que leurs conditions matérielles sont rudes. Loti traverse à dos de chameau le désert du Sinaï, dangereux à l'époque, puis à cheval le reste de son parcours. S'il est accompagné par deux amis, Léo Thémèze et le Duc de Dino, et est escorté par des serviteurs, des gardes et des guides, il dort néanmoins sous la tente, mange frugalement et se mesure à de fortes variations météorologiques – grand froid et neige dans le Sinaï, soleil brulant à la Mer Morte et fortes intempéries en Samarie. De plus, contrairement à ses prédécesseurs, Loti arrive en Terre Sainte à la fin du siècle, lorsque la modernité et ses progrès technologiques commencent à y pénétrer. En conséquence, le récit de voyage lotien décrit une autre réalité. Cependant, Loti vit une sorte de dissociation entre réalisme et quête spirituelle, car si le discours touristique, factuel, ancre son récit dans le temps présent, le discours religieux, pour sa part, le déforme et véhicule des concepts empreints d'idées préconçues, tels que l'immobilisme de l'Orient, une population locale encore biblique (etc.)². Pour bien rendre l'hybridité de ces deux discours, notre analyse s'étendra sur quatre volets : les itinéraires touristiques confondus aux chemins du sacré, le tourisme des lieux saints allié à l'expérience du sacré, le temps présent menant au retour en arrière et les rencontres humaines mêlées aux visions bibliques.

2. L'itinéraire touristique / Les chemins du sacré

L'hybridité tourisme/sacré s'articule d'ores et déjà à propos des itinéraires que choisit Loti pour entrer en Terre Sainte puis pour atteindre la Galilée. Concernant le premier, des trois voies qui lui sont proposées, Loti se tourne vers « [...] la plus allongée de toutes, par le Sinaï, Akabahet [et] le désert de Pétra; celle que j'ai choisie, parce que les guides me conseillaient de m'en détourner »

² En effet, malgré sa connaissance de l'Islam et du monde musulman en général (Dugas 1994, Moussa 2013), Pierre Loti n'est pas exempt de l'Orientalisme de l'époque. Orientalisme dans le sens d'Edward Said, *L'Orientalisme*, Seuil, 2005.

(D 1895 : 3)³. En conséquence, Loti part le 22 février 1894 de Suez en bateau, traverse la mer Rouge jusqu'à une plage sur la côte sinaïtique, près de l'oasis de la Fontaine de Moïse. Passant par le djebel de Tih, il gagne le monastère de Sainte-Catherine le 1er mars, y séjourne jusqu'au 5 et continue sa route jusqu'à Akaba. Ne pouvant arriver à Pétrée (Petra), il décide d'entrer en Terre Sainte par la ville de Gaza, où il pénètre le 26 mars⁴.

Cette trajectoire désertique comporte une visée touristique évidente, avec des perspectives de vie nomade, de découvertes de paysages arides, de rencontres avec une population locale particulière (moines et bédouins notamment). Mais elle inclut également une forte dimension religieuse, à plusieurs titres : tout d'abord, cette voie est celle qu'ont empruntée les Hébreux fuyant l'Égypte, avec traversée de la Mer Rouge et séjour au Mont Sinaï, qui est à la fois le lieu du buisson ardent et de la révélation divine (Bouvet 2004, Galazka 2009). Si Loti avait pu arriver jusqu'à Pétrée (comme il espérait le faire), il serait entré en Terre Sainte par l'Est, comme les Hébreux avant lui. La similitude entre le parcours biblique et celui de Loti est d'ailleurs explicite lorsqu'avant d'entrer en Palestine, l'écrivain déclare : « [b]ientôt ce sera Chanaan, la terre propice à l'homme, la terre où coulent le lait et le miel, au lieu de ces resplendissantes solitudes défendues d'où nous sortons, qui nourrissent à peine le Bédouin maigre et pillard » (D 229)⁵. En outre, des remarques similaires et de nombreuses citations bibliques, toutes majoritairement extraites de *L'Exode*, le deuxième livre du Pentateuque qui relate effectivement la sortie d'Égypte –, abondent dans le texte et renforcent ce lien.

Mais il y a plus : en choisissant cet itinéraire, Loti soutient que « [...] pour essayer de voir [...] la sainte Jérusalem, j'ai voulu y venir par les vieilles routes abandonnées et préparer mon esprit dans le long recueillement des solitudes » (D 2). Ce « recueillement des solitudes » n'est pas anodin; il est à comprendre comme une mise en condition spirituelle de presque quarante jours, car ayant quitté Suez le 22 février Loti atteint Jérusalem le 29 mars, donc 36 jours. Ce recueillement de (presque) quarante jours correspond au Carême (= quarante jours) en référence justement aux quarante ans d'exode du peuple Hébreu dans le désert, ainsi qu'au temps de jeûne de Jésus au désert, avant qu'il ne commence son ministère public. Le lendemain de son arrivée à Gaza, Loti indique que c'est le dimanche de Pâques (D 154). Le voyage dans le désert du Sinaï est donc marqué du sceau de la fête pascale et de ce qui la précède, le carême de quarante jours. De plus, en entrant dans Jérusalem, Loti déclare : « [1]e jour de notre entrée à Jérusalem, — un jour auquel nous avons songé d'avance, un peu comme les pèlerins d'autrefois, pendant quarante jours de désert... » (J 42). La boucle est donc bouclée : l'itinéraire lotien pour atteindre la Terre Sainte est simultanément un périple touristique calqué sur un trajet biblico-religieux ainsi qu'une ascèse spirituelle pour se préparer au pèlerinage sacré,

³ Dorénavant, le sigle (D) désignera *Le Désert*, le sigle (J) – *Jérusalem* et le sigle (G) – *La Galilée*, suivi du numéro de la page. Toutes les mentions de pages renvoient à l'édition Calmann Lévy, 1895-1896, telle que mis en ligne sur le site de la BNF, Gallica.

⁴ Pour une reconstitution précise du périple de Loti, voir Jean R. Michot, (1990 : 28-29).

⁵ Italiques dans l'original.

vécu comme et le temps d'un carême (Bouvet 2004 ; Chalaye 2002). Dans les termes de Claude Martin, « [l]e désert est moins, pour lui, un décor à visiter qu'un espace de méditation continue pour se préparer à l'entrée de la Ville Sainte » (1991 : 342).

Le deuxième itinéraire, celui de Jérusalem vers la Galilée, répète la même dualité. Loti quitte Jérusalem le 17 avril 1894 et atteint Damas le 30. Ce trajet débute par la crête montagneuse de la région Samaritaine, se prolonge par quelques vallées, passe par Nazareth (20 avril), Tibériade et son lac, remonte par le marais du Houlé (23 avril), traverse le plateau du Golan, jusqu'à Damas. Cet itinéraire est remarquable par sa diversité géographique ainsi que par la richesse de sa faune et de sa flore, ce qui permet à Loti de présenter un véritable parcours touristique. Il est cependant singulier car il évite la côte méditerranéenne qu'empruntent pratiquement tous les voyageurs de l'époque. Loti s'en explique lorsqu'il voit arriver à Nazareth

« [...] deux ou trois attelages de touristes, venus par la route à peu près possible qui relie Nazareth à Khaïfa : c'était imprévu, ces voitures, pour nous qui arrivions à travers champs, par les vénérables chemins de Sichem et de Béthel — familiers à l'enfance de Jésus lors de ses pèlerinages annuels à Jérusalem » (G 51).

En choisissant ce périple, Loti met ses pas dans ceux du Christ, pour vivre pleinement son pèlerinage. Cette association est renforcée par les très nombreuses citations bibliques dont est parsemé *La Galilée*, le troisième volume de la série. Ces citations sont notamment extraites du Nouveau Testament et traitent de la vie du Jésus en Galilée.

3. Tourisme des lieux saints / Expérience du sacré

La mixité discursive de la trilogie est saisissante concernant la perception lotienne de l'espace de la Terre Sainte. Alors que Loti décrit la diversité des paysages, la nature luxuriante du printemps, les nombreux vestiges archéologiques, il perçoit la Terre Sainte en premier lieu comme un cimetière d'antiques civilisations, un « pays de ruines et de sépulcres » (G 9). Naplouse, par exemple, ressemble à Jérusalem, « c'est la même décrépitude et la même obscurité » (G 10). Comme le résume Rachel Bouvet, « [l]e leitmotiv qui rythme l'œuvre de Loti [...] concerne l'imminence de la mort, de la fin des choses » (2004 : 158). En réalité, la vision de Loti est altérée par son état d'esprit, car sa volonté de ne voir que ruines et décombres dans ce riche paysage est un choix motivé par la primauté qu'il donne à ses préconceptions dogmatiques et au passé. Selon Sylvie Requemora, les voyageurs occidentaux superposent les espaces présents et passés, concrets et textuels dans un grand amalgame culturel où tous s'interpénètrent et qui fait de leur récit un texte plus qu'un simple compte rendu (2002 : 262). Comme en fait foi le texte lotien.

Le récit de voyage de Loti est saturé, en outre, d'espaces vécus comme des dédales ou des labyrinthes. Sainte-Catherine avec ses multiples escaliers, églises, bibliothèques et cryptes est un labyrinthe (D 49), comme le St-Sépulcre est « [u]n dédale de sanctuaires sombres, de toutes les époques, de tous les aspects, communiquant ensemble par des baies, des portiques, des colonnades superbes, par de petites portes sournoises, des soupiraux, des trous de cavernes » (J 55). Gaza

déploie le labyrinthe de ses petites rues (*D* 242) et le bazar de Damas est un vieux labyrinthe obscur (*G* 138). À cette sensation labyrinthe se superpose celle d'une confusion spatiale. La même Naplouse ci-dessus mentionnée « [...] n'est qu'une confusion de petits passages et détours maintenus dans une demi-nuit sous d'antiques voûtes » (*G* 10) et « [...] à Jérusalem, où tout est confusion de débris et de splendeurs... » (*J* 191). Mario Maurin, dans son article « Pierre Loti et les voies du sacré » soutient que la multiplicité des épisodes dédaléens dans l'ensemble de l'œuvre de Loti, exprime la permanence d'une structure fondamentale qui renvoie expressément à la recherche de la foi (1966).

L'hybridité tourisme/mysticisme se répète lorsque l'auteur fait part de l'aspect touristique des lieux saints autant que des expériences religieuses qu'ils suscitent. Si *Jérusalem*, par exemple, est une sorte de guide touristique où Loti présente l'un après l'autre le Saint-Sépulcre, la mosquée d'Omar, la tombe de la vierge Marie, Gethsémani, la vallée de Josaphat, le Mur des Lamentations –, chacun de ces sites est également l'occasion de réflexions d'ordre religieux. Il consacre ainsi un chapitre de huit pages (le septième) au Saint-Sépulcre. Sont d'abord décrits l'extérieur du monument avec les ruelles qui y mènent, la place, sa façade et ses portes, puis son architecture intérieure, un ensemble de différents sanctuaires, chapelles, cryptes et galeries surélevées. Les descriptions détaillées de Loti permettent au lecteur d'obtenir une vision réaliste du lieu, comme le ferait tout guide touristique. Cependant, vers la fin du chapitre, Loti s'attarde sur le « [...] concert de prières, le grand ensemble de supplications désespérées ou d'actions de grâces triomphantes » (*J* 62) qu'il entend autour de lui. La présence dans ce lieu très saint ainsi que l'éveil de l'ouïe provoquent en lui une longue méditation concernant l'aspect idolâtre cependant humain des pratiques dévotionnelles, et le ramènent à sa quête personnelle :

« Et d'ailleurs, quand la foi est éteinte dans nos âmes modernes, c'est encore vers cette vénération si humaine des lieux et des souvenirs, que les incroyants comme moi sont ramenés par le déchirant regret du Sauveur perdu... Oh ! le Christ, pour qui toutes ces foules sont venues et pleurent ; le Christ, pour qui cette vieille pauvre, là, près de moi prosternée, lèche le pavé, épand sur les dalles son cœur misérable, en versant des larmes délicieuses d'espoir ; le Christ, qui me retient, moi aussi, à cette place, comme elle, dans un recueillement vague, encore très doux... » (*J* 63).

Autre exemple : à Tibériade, sur le littoral de la mer de Galilée, haut lieu touristique encaissé entre les montagnes, Loti dépeint la petite bourgade avec ses habitants, sa simple architecture et ses villages alentour. Progressivement, une sérénité religieuse émane du lac :

« Les montagnes, tout autour des eaux, semblent se resserrer à l'approche de la nuit, et l'air chaud est rempli de la senteur exquise des foins... L'impression qui domine ici toutes les autres [...] est l'impression de cette paix sereine, supérieure, qui avait commencé de nous envelopper dès les abords de ce lieu, dès les silencieuses hauteurs du Hattinn. Il semble que Jésus l'ait laissée ici, la suprême paix émanée de lui, car nous nous sentons différents, comme détachés des choses, reposés et bons,

ouverts à des pitiés douces, à des pitiés sans bornes. Et ces paroles chantent en nous-mêmes avec un sens nouveau, comprises pour la première fois, amenant presque dans nos yeux les bonnes larmes : "Je vous donne ma paix, je vous laisse ma paix... La paix soit avec vous !..."» (G 75-76)

Le site touristique déclenche ainsi d'intenses émotions religieuses. De la sorte, le triptyque lotien est autant un reportage sur le terrain que la mise à l'écrit de l'introspection de son auteur.

4. Temps présent / Retour en arrière

L'hybridité discursive du récit de voyage est portée à son comble lorsque la présence dans le site avec tout ce qu'il réactive de spiritualité combinée à l'éveil des sens entraînent Loti à confondre passé et présent, à perdre conscience du temps réel. Ainsi va par exemple à Sainte-Catherine, dans le désert du Sinaï où il séjourne cinq jours. Le romancier explore le monastère de fond en comble. Il visite la crypte du buisson ardent et les bibliothèques, examine les manuscrits précieux, les mosaïques, les reliques, les icônes d'argent et d'or, les trésors, (etc.), en partie guidé par un jeune prêtre. Dans la basilique, baigné d'encens et plongé dans une semi-obscurité, Loti constate que ce dernier offre une ressemblance surprenante :

« Sa pâleur, ses yeux d'illuminé inspirent presque une crainte religieuse, tant il ressemble, sur ces fonds d'ors atténués par les siècles, à quelque image byzantine du Christ, qui aurait pris vie... Oh ! l'étrange figure d'ascète, rayonnante et grave, dans le nimbe d'une chevelure rousse épandue magnifiquement !... Et bientôt la ressemblance s'accroissant par degrés, dans ce milieu propice au rêve, on dirait, non plus une icône animée, mais le Christ lui-même, le Christ occupé humblement à d'humaines besognes, parmi des objets si anciens qu'ils contribuent à donner l'impression de son temps... » (D 71).

À ce stade, l'odorat et la vision « dans ce milieu propice au rêve », transportent Loti dans un autre temps, comme s'il était réellement en présence du Sauveur du premier siècle de notre ère. Autre exemple : près de Hébron, Loti s'imprègne de l'atmosphère, des images et des odeurs du crépuscule qui se dégagent d'un hameau particulier.

« C'est inouï, ce que ce hameau de Beït-Djibrin peut contenir !... Et, au passage de toutes ces bêtes, une saine odeur d'étable se mêle au parfum de la tranquille campagne. La vie pastorale d'autrefois est ici retrouvée, la vie biblique, dans toute sa simplicité et sa grandeur » (J 6).

La puissance du sens olfactif mêlée à la vision ramène Loti aux temps bibliques. C'est dans le troisième volume de la trilogie, *La Galilée*, à Nazareth, que le romancier-voyageur prend pleinement conscience de la confusion temporelle qu'il vit. Il la qualifie de « synthèse des durées » :

« L'instant présent, le siècle autant que l'heure, nous semblent bientôt perdus dans une sorte de vague synthèse des durées — comme en doivent concevoir ces choses quasi éternelles qui sont les montagnes, les roches, les pierres des temples antiques, ou les souches des plantes renouvelées indéfiniment... Et, dans cette fusion des âges, alors, c'est l'époque du Grand Souvenir qui s'impose et qui prime ; le Christ peu à peu nous réapparaît, comme tantôt dans les champs de fleurs jaune pâle et de lin rose ; de nouveau il se précise humainement aux yeux de notre esprit attentif. Souvent, dans ses rêveries des soirs, il a dû se tenir ici » (*G* 53-54).

C'est de la sorte que l'émotion religieuse se dégageant du site touristique et affermie par la sollicitation sensorielle — transforme le présent en vecteur du passé, et mène Loti à un autre état de conscience.

5. Rencontres humaines/Visions bibliques

Tout au long de son voyage, Loti fait connaissance avec la population autochtone. Dans sa traversée du désert, il est escorté par des Bédouins, peu commodes au premier abord: « [...] nous vîmes venir à nous des chameaux qui se hâtaient, conduits par des Bédouins de mauvais aspect. En s'approchant, ils souriaient, les chameliers, et nous comprîmes qu'ils faisaient partie de nos gens » (*D* 4). Au monastère de Sainte-Catherine, il est hébergé par des moines hospitaliers, en robe noire et aux longs cheveux de femme (*D* 45) qui parlent un mélange de langues qui inclut le grec, l'arabe, le turc, le français et l'anglais. À Akaba, ce sont « [...] quelques soldats réguliers de Turquie et d'Arabes superbes, le manteau noir jeté sur les vêtements blancs, le voile retenu au front par des cordelières noires ou des cordelières d'or » (*D* 133). Outre les locaux, Loti rencontre des pèlerins et des touristes. À Jérusalem, Loti remarque « [...] des figures du Nord que nous n'attendions pas, longues barbes claires sous des casquettes fourrées, pèlerins russes, pauvres moujiks vêtus de haillons » (*J* 44). Au caravansérail, au retour de la Mer Morte, Loti se trouve mêlé à une foule composite :

« [g]roupes presque élégants de touristes anglais ou américains. Groupes plus humbles de pèlerins grecs. Amas de pèlerins russes [...] Beaux guides syriens, tout brodés de soie [...] — Et des Turcs et des Serbes. Et des prêtres, qui déjeunent en tenant leurs ânon par la bride. Et des moines blancs et des moines bruns. Et des Bédouins... » (*J* 156).

La description lotienne rend ainsi compte de la mosaïque humaine de la Palestine à la fin du XIX^e siècle, formée de touristes et de pèlerins attirés par les lieux saints ainsi que du mélange particulier des ethnies indigènes.

En outre, pour mieux vivre une expérience authentique, Loti adopte le vêtement local. Dès son arrivée sur la plage du Sinaï, Loti et ses compagnons troquent leurs vêtements d'origine pour d'autres, plus appropriés: « [...] nous voici pour bien des jours dépêtrés de nos jaquettes occidentales, libres et peut-être embellies dans de longs burnous et de longs voiles; semblables à des cheiks d'Arabie... » (*D* 7) Dans la dernière page du triptyque, « [p]our entrer à Beyrouth, nous avons repris nos costumes d'Europe, ternes comme l'Occident qui s'approche... » (*G* 204) La

teinture au henné est une expérience corporelle exotique supplémentaire. Loti et Leo Thémèze observent leurs muletiers se faire teindre les ongles au henné, et « [...] la tentation subite nous vient, à Léo et à moi, de faire comme eux pour être plus bédouins » (*G* 17). La mise en pratique est immédiate et permet aux deux amis d'expérimenter une pratique locale, en touristes avides de pittoresque.

Cependant, dans certains cas, si les habitants du pays sont décrits tels qu'ils sont actuellement – le prisme biblico-religieux à travers lequel Loti les perçoit les fait réincarner des figures bibliques, comme si le temps n'avait pas bougé dans un Orient immobile. Ainsi, par exemple, Loti croise dans le désert des tribus qui le ramènent immédiatement à sa culture biblique et à sa vision préconçue de l'Orient :

« Les Amalékites, en effet, contre lesquels les Hébreux livrèrent tant de batailles, furent les ancêtres des rares tribus que nous allons apercevoir sur notre route — et qui probablement leur ressemblent encore, de visages, de costumes et d'allures, car c'est ici le pays où rien ne change, l'Orient éternisé dans son rêve et sa poussière » (*D* 181).

À Nazareth, il vit une expérience similaire :

[...] ... près de la Fontaine de la Vierge [...], à l'heure encore fraîche où les femmes de Nazareth y sont assemblées pour puiser l'eau du jour. Comme cette même et unique fontaine alimente la ville depuis les plus vieux âges, il est probable que Jésus a dû souvent y venir avec sa mère — et les scènes, les groupes des matins d'autrefois devaient se rapprocher beaucoup de ce que nous avons en ce moment sous les yeux. Ces femmes, qui se penchent là [...] — leur vase d'argile identique à ceux que l'on retrouve conservés depuis deux ou trois mille ans dans la terre » (*G* 59).

Mais la vision biblique n'est pas qu'amour et sympathie. Observant des Juifs au Mur des Lamentations, Loti donne libre cours à un antisémitisme virulent, car

« [v]raiment, cela laisse un indélébile stigmate, d'avoir crucifié Jésus; peut-être faut-il venir ici pour bien s'en convaincre, mais c'est indiscutable, il y a un signe particulier inscrit sur ces fronts, il y a un sceau d'opprobre dont toute cette race est marquée » (*J* 126)⁶.

Loti réitère une sorte de vision biblique, dénuée cette fois de compassion. Par conséquent, si les rencontres humaines font partie intégrale du récit de voyage lotien, comme de tout voyage touristique, certaines y acquièrent un cachet particulier lorsque l'auteur les fait fusionner avec son imaginaire imprégné de lectures bibliques et d'idées préconçues.

6. Itinérance touristique et spirituelle - Conclusion

Pierre Loti clôt son journal le 3 mai 1894, face à Beyrouth, sur une déception : « [e]n nous s'est affirmé d'une façon plus dominante le sentiment que tout chancelle

⁶ Sur l'antisémitisme de Loti dans cette trilogie, voir Alain Quella-Villeger (1998 : 218-222), Guy Dugas (1994 : 155-168), Guy Jucquois/Pierre Sauvage (2001).

comme jamais, que, les dieux brisés, le Christ parti, rien n'éclairera notre abîme » (G 125). Cette phrase synthétise à la fois l'échec de sa quête spirituelle ainsi que les limites de sa perspective. Effectivement, tout au long de son voyage, Loti surimpose sur ce qu'il voit et sur ce qu'il vit l'empreinte de ses préjugés religieux, imbibés de culture biblique et du concept de l'immobilisme oriental. Cependant le romancier vit en pleine contradiction car le présent est déjà là, avec le tourisme de masse et les progrès technologiques – qu'il décrit et refuse à la fois. À Jérusalem, par exemple, « [a]u loin et du côté de l'ouest, s'en va le faubourg de Jaffa : les consulats, les hôtels, toutes les choses modernes, d'ici peu apparentes et auxquelles, du reste, nous tournons le dos » (J 95). Chevauchant vers Hébron,

« [d]eux voitures encore nous croisent, remplies de bruyants touristes des agences: hommes en casque de liège, grosses femmes en casquette loutre, avec des voiles verts. Nous n'étions pas préparés à rencontrer ça. Plus encore que notre rêve oriental, notre rêve religieux en est froissé » (J 11-12).

Il ironise à propos de Damas « [...] qui connaîtra même bientôt les joies supérieures d'un chemin de fer » (G 137). Ce parti pris conditionne sa vision du Moyen-Orient et plus particulièrement celle de la Terre Sainte. À travers le prisme de la quête spirituelle, l'image lotienne du lieu demeure très subjective. Malgré tout, le triptyque lotien reste un témoignage fidèle de la Terre Sainte à la fin du XIX^e siècle, grâce, justement, à son discours touristique beaucoup plus objectif. Celui-ci transmet la diversité culturelle, ethnique, linguistique et religieuse du site, ainsi que des descriptions des lieux saints, des monuments archéologiques, des populations locales, des pèlerins et des touristes étrangers.

Bibliographie

Textes de référence

- Loti, Pierre (1895), *Le désert*, Paris : Calmann Lévy éditeur, sur le site de la BNF Gallica : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5828140t.texteImage_\(derniere consultation le 24 juin 2021\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5828140t.texteImage_(derniere_consultation_le_24_juin_2021)).
- Loti, Pierre (1895), *Jérusalem*, Paris : Calmann Lévy éditeur, sur le site de la BNF Gallica : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814105v.texteImage_\(derniere consultation le 24 juin 2021\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814105v.texteImage_(derniere_consultation_le_24_juin_2021)).
- Loti, Pierre (1896), *La Galilée*, Paris : Calmann Lévy éditeur, sur le site de la BNF Gallica : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773042w.texteImage_\(derniere consultation le 24 juin 2021\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773042w.texteImage_(derniere_consultation_le_24_juin_2021)).

Ouvrages critiques

- Berchet, Claude (1988), « Un marin dans le désert : Pierre Loti 1894 », in Alain Buisine (ed.), *L'exotisme*, Paris : Didier érudition, 305-318.
- Bouvet, Rachel (2004), « Laissez-passer pour *Le désert* de Loti : de la relecture aux frontières de l'altérité et de l'illisible », in *Études françaises* 40.1 : 149.

- Chalaye, Gérard (2005), « Le désert sans Dieu de Pierre Loti », in *Poétique et imaginaire du désert: colloque international Montpellier 19-22 mars 2002*. Centre d'étude du vingtième siècle, Axe francophone et méditerranéen, Université Paul Valéry-Montpellier III : 53-70.
- Martin, Claude (1991), « Introduction à Jérusalem », in Pierre Loti, *Voyages (1872-1913)*, Paris : Bouquins, Robert Laffont.
- Dugas, Guy (1994), « Loti, le monde arabe et les juifs », in *Loti en son temps*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 155-168.
- Galazka, Guy (2009), « Views of the Wilderness Nineteenth-Century Western Travellers to the Dead Sea and the Deserts of Palestine », in *Astrolabe*, [En ligne], Janvier / Février 2009, mis en ligne le 03/08/2018, URL : <https://astrolabe.msh.uca.fr/janvier-fevrier-2009/dossier/views-wilderness> (dernière consultation le 24 juin 2021).
- Jucquois, Guy/Pierre Sauvage (2001), *L'invention de l'antisémitisme racial. L'implication des catholiques français et belges, (1850-2000)*, Louvain-La-Neuve : Bruylant-Academia.
- Makhloufi, Nacima (2018), « Analyse de discours pour la didactisation du genre récit de voyage en classe de FLE » in *Multilinguales* 9.
- Mariel, Jean (1909), *Biographie critique: une biographie parue du vivant de l'auteur de Pêcheur d'Islande, Aziyadé, Madame Chrysanthème, et Ramuntcho, suivie des témoignages de Jules Lemaître, Ferdinand Brunetière, et Anatole France*, Paris : Sansot.
- Martin, Philippe (2016), « Le voyage à Jérusalem: quand la France découvre les musulmans », in *Karthala - «Histoire, monde et cultures religieuses* » 2 : 121-138.
- Maurin, Mario (1966), « Pierre Loti et les voies du sacré », in *MLN* 81 : 288-306.
- Michot, Jean R. (1990), « *Le Désert* : l'expédition de P. Loti au Sinaï et la presse égyptienne (1894) », in *Les Lettres Romanes* 44.1-2 : 27-45.
- Moussa, Sarga (2006), « Le récit de voyage, genre 'pluridisciplinaire' », in *Sociétés Représentations* 1: 241-253.
- Moussa, Sarga (2013), « 'Relever en Égypte la dignité de la Patrie et de l'Islam'. Pierre Loti et Moustapha Kamel, autour de 'La Mort de Philæ' », in Ridha Boulaâbi (ed.), *Les Orientaux face aux orientalismes*, Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 67-85.
- Quella-Villéger, Alain (1998), *Pierre Loti, Le pèlerin de la planète*, Aïcirits-Camou-Suhast : Aubéron.
- Rajotte, Pierre (1996), « La représentation de l'Autre dans les récits de voyage en Terre sainte à la fin du XIXe siècle », in *Études françaises* 32.3 : 95-113.
- Requemora, Sylvie (2002), « L'espace dans la littérature de voyages », in *Études littéraires*, 34.1-2 : 249-276.
- Said, Edward (2005), *L'Orientalisme*, Paris: Seuil.
- Thompson, C. W. (2012), *French Romantic Travel Writing: Chateaubriand to Nerval*, Oxford : OUP.

Tranvouez, Margot (2018), *Le Désert de Pierre Loti : une invitation au voyage dans l'infini désert rose*, Mémoire de Master 2 de Lettres modernes, sous la direction du Prof. Yann Mortelette, Université de Bretagne occidentale.

Traz, Robert de (1948), *Pierre Loti*, Paris : Hachette.

LE VOYAGE DE CATHERINE DE BOURBOULON (1858-1862). CHINE, MONGOLIE, RUSSIE

Qingya MENG

Université des études étrangères du Guangdong, Canton, Chine
mengqingya@gmail.com

Résumé

Notre étude se penche sur le voyage de Catherine de Bourboulon (1827-1865) avec son mari, diplomate français, du nord de la Chine, vers la Mongolie et la Russie, au cours duquel elle rédige un journal qui sera publié, après son retour en France, en 1866. Le récit traduit à la fois son regard de compassion pour les Mongols vivant dans des conditions misérables et sa joie face à leur sens de l'hospitalité dès qu'elle arrive dans un village. Mais ce regard s'inscrit aussi dans une relation de hiérarchie à l'égard de l'Autre. L'étude vise à mettre en lumière l'art de voyager de Catherine de Bourboulon. Il s'agit d'un tourisme particulier fait d'insouciance et de légèreté. La voyageuse raconte des scènes pittoresques et décrit des paysages arides où vivent des nomades paisibles. Ce périple, considéré par quelques voyageurs du XIX^e siècle, ainsi que l'écrivain Jules Verne, comme un véritable exploit, demeure encore méconnu aujourd'hui.

Abstract

CATHERINE DE BOURBOULON'S TRAVELS (1858-1862) TO CHINA, MONGOLIA, AND RUSSIA

Our study aims to investigate the journey of Catherine de Bourboulon (1827-1865) with her husband, a French diplomat, from northern China to Mongolia and Russia, during which she wrote a diary published after her return to France in 1866. The text translates both her compassion for the Mongolians living in extreme poverty and her joy at their sense of hospitality as soon as she arrives in a village. But her point of view is part of a hierarchical relationship with the others. The study aims to shed light on Catherine de Bourboulon's art of travel. It is a particular tourism made of carelessness and lightness. The traveler tells picturesque scenes, and describes arid landscapes where live peaceful nomads. This journey, considered by some travelers of the XIXth century, as well as the writer Jules Verne, as a real feat, still remains unknown today.

Mots-clés : *voyage, Chine, Mongolie, Russie, Catherine de Bourboulon*

Keywords : *journey, Chine, Mongolia, Russia, Catherine de Bourboulon*

Introduction

En France, le XIX^e siècle correspond à un « âge d'or des voyages », soutenu par la révolution industrielle et des progrès scientifiques et techniques qui caractérisent cette période.

10.52846/AUCLLR.2021.01.17

L'identité du voyageur se définit à partir d'un désir de liberté assouvi par le rêve de partir ailleurs, plus ou moins loin de chez soi. Le voyageur découvre que le monde est à sa portée et qu'il peut donc profiter de la multiplication de nouveaux moyens de transports comme les navires ou les trains pour aller à la rencontre d'autres cultures. D'une façon générale, le voyage désigne toute forme de déplacement à travers un espace géographique défini par des limites ou des frontières.

1. Le tourisme, ou l'art de « regarder autour de soi »

Sur le plan littéraire, les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal (Stendhal, 1992 : 144) publié en 1838¹ désigne le journal de voyage en France d'un marchand qui, tout en faisant des affaires dans chaque ville où il séjourne, se laisse prendre au jeu de « regarder autour de soi »² (Stendhal 1992 : 144). Une telle expression détermine la posture d'un voyageur curieux, qui ne fait pas simplement le trajet entre deux lieux, mais qui, dans l'espace de la déambulation ou de la flânerie, se laisse aller à la rencontre de l'inattendu, du jamais-vu, de l'extraordinaire.

Le voyageur du XIX^e siècle éprouve, à sa façon, de nouvelles perceptions du temps et de l'espace. Selon Sylvain Venayre, l'expérience viatique est en lien avec celle de la liberté individuelle (Venayre 2017 : 5). Le voyageur décide de rompre avec un mode de vie dont les normes sont fixées par la société dans laquelle il vit. Du point de vue du genre, il est plus facile aux hommes de rompre les amarres et de partir au loin, alors même que les femmes, subissant le poids des conventions qui régissent leur existence, se voient exclues du périmètre des voyages, à moins qu'elles ne soient accompagnées par des hommes.

C'est précisément le cas de la voyageuse Catherine de Bourboulon (1809-1877) qui entreprend de mai à août 1862 un périple de plus de 8000 kilomètres, au départ de Pékin, traversant ainsi la Chine et la Mongolie avant d'entrer en Russie et de rejoindre ainsi la France. La Chine représente à cette époque, un monde lointain et mystérieux qui n'est pas facile d'accès. Parmi la cinquantaine de récits de voyage en Chine publiés en français par des voyageurs, entre 1800 et 1880, le récit de voyage de Catherine de Bourboulon, *Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon, ministre de France, et de Mme de Bourboulon, 1860-1861*³ publié en 1864⁴, fait figure d'exception. Selon la chercheuse Valérie Boulain, une femme

¹ « Les études sur les Mémoires d'un touriste ont d'ailleurs le plus souvent insisté sur cette spécificité du texte, qui a fait de Stendhal le premier 'touriste' de la littérature française», Sylvain Venayre (2017), « Mémoires d'un touriste : Stendhal, voyageur et historien ? » in *Recherches & Travaux* 90 : 1.

² « Cette année, tout en faisant mes affaires, je me suis permis de doubler mes séjours à Lyon, Genève, Marseille, Bordeaux, et j'ai regardé autour de moi » (Stendhal, 1992 : 144).

³ Catherine de Bourboulon (1866), *Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon, ministre de France, et de Mme de Bourboulon, 1860-1861* (commandé par Achille Poussiégué), Paris : Librairie de L. Hachette et Cie.

⁴ De retour en France en septembre 1861, Catherine de Bourboulon confie ses notes de voyage à Achille Poussiégué (?) (1829-1869), ami de son mari, également un diplomate et bon connaisseur de la société chinoise. Jouant le rôle de médiateur du texte de Catherine

« [...] qui voyage, qui part à l'aventure, n'est pas tout à fait un voyageur comme un autre. Il existerait, selon que l'on soit un homme ou une femme, une différence symbolique et logistique dans le voyage » (Boulain 2012 : 16).

En effet, pendant quatre mois, elle rédige une sorte de journal personnel dans lequel elle note des étapes du périple, quelques scènes pittoresques, et confie ses impressions et réflexions sur les lieux qu'elle traverse et les populations qu'elle rencontre. Elle est alors âgée de 34 ans. Elle vient de séjourner pendant dix ans en Chine avec son mari, le diplomate français Alphonse de Bourboulon⁵ (1809-1877), devenu depuis 1860 ambassadeur de France en Chine. Durant cette décennie, le couple est rentré cinq fois en France en embarquant à bord de navires reliant Marseille et Shanghaï en trois mois. À l'occasion de leur retour définitif en France, ils décident d'emprunter les voies terrestres, alors peu fréquentées, réservées plutôt aux caravanes de nomades contrôlées à la fois par les Chinois et les Russes.

Ce périple, considéré par quelques voyageurs du XIX^e siècle, ainsi que l'écrivain Jules Verne, comme un véritable exploit, demeure encore méconnu aujourd'hui. Le couple n'ayant pas eu de descendants, la figure de la voyageuse a failli sombrer dans un oubli absolu. Mais au XX^e siècle, la recherche en littérature de voyage recense Catherine de Bourboulon parmi les voyageuses du XIX^e siècle⁶. On dispose de quelques éléments biographiques et, sans la publication des notes de voyage de Catherine de Bourboulon par un diplomate français, Achille Poussielgue en 1864, il est probable que ce récit de voyage aurait disparu.

Le terme de « tourisme » ou de « touriste » n'est jamais mentionné dans le texte original de 1864 dont la structure est assez inédite puisque les notes de la voyageuse sont enchâssées dans des commentaires sur la Chine de l'époque, signés de Poussielgue, cité plus haut, et complétés par ceux de deux militaires français en poste auprès du diplomate de Bourboulon.

Notre article vise à mettre en lumière l'art de voyager de Catherine de Bourboulon. Il s'agit d'un tourisme particulier fait d'insouciance et de légèreté, mais aussi lié à un contexte politique particulier où l'Empire chinois se trouve ruiné par plusieurs années de guerre avec les puissances occidentales dont la France, ce qui semble justifier la vision de type colonialiste de la voyageuse qui s'exprime de façon récurrente dans ses notes de voyage.

de Bourboulon, il construit un récit de voyage où il mélange ses commentaires personnels aux notes de voyage ainsi que des lettres de la voyageuse. En 1864, le récit est publié pour la première fois dans la revue spécialisée dans les récits de voyage, *Le Tour du Monde*, puis il est édité en 1866 chez Hachette sous le titre *Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon, ministre de France, et de Mme de Bourboulon, 1860-1861*. En 2008, les notes de voyage de Catherine de Bourboulon sont réunies pour la première fois en un seul volume sous le titre *L'Asie cavalière*, signé uniquement de son nom, supprimant celui de son époux. Les ajouts textuels de Poussielgue sont également supprimés.

⁵ Alphonse et Catherine de Bourboulon, mariés en 1851 juste avant leur départ en Chine.

⁶ Nous ne disposons que du corpus de ses notes de voyage, supervisées par Poussielgue (voir note 4). C'est un exemple, parmi d'autres au XIX^e et première moitié du XX^e siècle, de l'emprise du masculin sur le discours féminin comme si celui-ci, parce qu'il est écrit par une femme, ne pouvait se suffire à lui-même.

2. Itinéraire et conditions de voyage

Après avoir traversé le Petchili (actuelle province du Hebei au nord de Pékin), les voyageurs arrivent à Tchang-Ping-Tchéou où ils visitent les tombeaux des Ming ; puis ils arrivent le 23 mai à Suan-Houa-Fou et Kalgan⁷. Après avoir gravi la Grande Muraille, ils parviennent en Mongolie. La géographie change : 1500 km entre Kalgan et Kiakhta en Sibérie sont occupés uniquement par des campements nomades. Le désert de Gobi débute à Oula-Houndouk. À mi-chemin, ils atteignent le 2 juin la ville d'Homoutch, puis celle de Nara, avant de traverser le fleuve Keroulen en Mongolie. Le 8 juin, c'est l'entrée dans la cité d'Ourga (actuelle Oulan-Bator) d'où ils repartent le 12 juin. Puis, c'est la traversée de la vallée de la Toula, des monts Bakka-Oula par des gorges profondes avant de descendre la rivière Selenga pour rejoindre la ville de Kiakhta à la frontière entre la Mongolie et la Russie. Les voyageurs vont traverser le lac Baïkal en Russie en bateau. Ils visitent Irkoutsk, puis traversent la rivière russe Oka afin d'arriver à la ville de Krasnoïarsk en Sibérie orientale. Ils traversent les fleuves de la Sinérie et de l'Ienisseï pour rejoindre la ville de Tomsk. La traversée des fleuves de l'Ob puis de la Baraba leur permet d'arriver dans la ville d'Omsk. Plus tard, les voyageurs franchissent les monts de l'Oural en passant par les villes de Tioumen et Ekaterinbourg ; enfin ils arrivent dans la ville russe de Perm. Le voyage continue le long du fleuve de la Kama pour arriver à Kazan et à Novgorod. Les voyageurs prennent alors le train pour rejoindre Moscou et Saint-Pétersbourg jusqu'à Paris où ils arrivent en août 1862.

Les moyens de transports utilisés pendant ce trajet sont multiples, d'abord le cheval puisque Catherine de Bourboulon est une excellente cavalière, mais aussi les calèches tirées par des chevaux, dont ces fameuses *tarantass*⁸ très utilisées dans ces régions de Chine, ainsi que le bateau ou les barques, car le trajet oblige les voyageurs à traverser des rivières et des fleuves.

Compte tenu des itinéraires à travers des contrées peu connues et dangereuses, le voyage aurait pu tout simplement échouer en raison des conditions très difficiles de déplacement pour un équipage de plusieurs centaines de personnes. Les routes de caravaniers sont dans un état désastreux et traversent des reliefs particulièrement accidentés. Il faut franchir les zones arides, desséchées et battues par les vents glacés du désert de Gobi. Les aspects géographiques constituent les principales difficultés du déplacement auxquelles il faut ajouter les conditions météorologiques très rudes ! Dans le désert, les températures varient de 0 degré à 30 degrés dans une seule journée ! Catherine de Bourboulon écrit :

« De Pékin à Kalgan, on avait franchi à cheval et à petites journées quatre cent douze lis chinoises, soit environ deux cent dix kilomètres ; à partir de Kalgan le voyage devint plus rapide, et tout le monde dut faire usage des charrettes, dont le nombre avait été calculé sur celui des voyageurs » (Bourboulon 1866 : 332).

⁷ Actuellement la ville chinoise de Zhang Jia Kou.

⁸ Le tarantass est une voiture hippomobile utilisée en Russie. On trouve parfois l'orthographe *tarentass*.

Malgré ces éléments, le voyage se poursuivra jusqu'à son terme, Paris !

Catherine de Bourboulon et son mari⁹ se déplacent avec quatre militaires français, l'intendant d'Alphonse de Bourboulon ainsi que son domestique, un jeune Chinois prénommé Lieur, ainsi que l'épouse de l'ambassadeur russe, Madame Balusek, elle-même accompagnée de sa femme de chambre française, prénommée Annette, avec un médecin, un interprète et un soldat russes. À ce groupe de voyageurs, se joignent aussi le ministre d'Angleterre et son secrétaire. Catherine de Bourboulon est accompagnée de ses deux petits chiens qui ne la quittent pas. S'ajoutent de nombreux serviteurs et autres domestiques, chargés des tâches quotidiennes, assurer les repas, organiser les approvisionnements en eau et nourritures, prévoir les campements ou réserver des auberges pour y passer la nuit, etc. Finalement, la caravane comprend plus d'une centaine de personnes si l'on tient compte aussi de la présence de soldats chinois remplacés plus tard par des soldats russes chargés de la protection militaire du convoi. L'enjeu sécuritaire est considérable en vertu du statut diplomatique des voyageurs. Enfin, il convient de mentionner la présence des chevaux et des chameaux qui tirent la douzaine de voitures et transportent les bagages¹⁰.

On peut imaginer les difficultés qui préexistent à l'organisation d'un tel périple avec tant de voyageurs, tant d'animaux, tant de bagages, sans compter les charrettes, les carioles et autres véhicules de l'époque! De toute évidence, la réussite de la logistique est à souligner. L'approvisionnement en vivres et eau potable fonctionne et la gestion de l'hébergement du soir semble ne pas avoir rencontré de difficultés particulières.

Dans le contexte qui vient d'être décrit et qui témoigne d'un périple risqué voire dangereux à certains moments, Catherine de Bourboulon note dans son récit, sur un ton léger et souvent amusé, les petits désagréments vécus tout au long du parcours. Ainsi, quand le convoi arrive en Sibérie, Catherine de Bourboulon raconte qu'il faut se protéger la nuit, avec des gants et un masque à camail¹¹ sur le visage, contre les attaques intempestives de moustiques furieux et malgré les protections, « [...] le front, les joues, les mentons étaient ridiculement enflées ; je ne me reconnaissais plus ! » (Bourboulon 1866 : 430). Dans ses notes de voyage, elle témoigne de sa forte capacité d'endurance, y compris dans les moments les plus difficiles, quand elle écrit : « [...] les roues massives sautent de marche en marche, et ébranlent nos pauvres corps qui en subissent chaque contrecoup c'est là un supplice sans nom que Dante à oublier dans son Enfer » (Bourboulon 1866 : 338).

⁹ Dans le *Dictionnaire illustré des explorateurs français au XX^e siècle*, Numa Broc introduit une catégorie particulière dans le tome consacré à l'Asie, à savoir « Les grandes voyageuses françaises en Asie », qu'il subdivise en deux parties, les voyageuses non accompagnées et celles qui voyagent en compagnie de leur mari. Catherine de Bourboulon fait donc partie de cette dernière.

¹⁰ Catherine de Bourboulon fait même transporter son lit personnel en fer qui finira par se briser à cause des secousses de la charrette.

¹¹ Camail signifie « [...] un capuchon garni d'un masque de toile métallique destiné à préserver les apiculteurs des piqûres d'abeille » (CNRTL).

Ainsi, hormis des incidents ou petites péripéties, il n'y a rien d'extraordinaire à signaler durant ces quatre mois de voyage. Pas d'accident. Pas de mésaventure. Pas de conflit avec les populations locales. Quelques anecdotes. Pas de tragédie, fort heureusement.

3. Contextualisation historico-politique

Finalement, Catherine de Bourboulon relate un voyage insouciant qu'elle qualifie de « promenade », le terme apparaissant incongru compte tenu de l'environnement dans lequel elle se déroule. Néanmoins, il souligne un art de voyager réservé à des voyageurs privilégiés occidentaux, en l'occurrence des diplomates français, anglais et russes, pour qui tout est facile et drôle puisque les difficultés à surmonter incombent aux domestiques.

Nous devons souligner la place occupée par la voyageuse et ses compagnons de route dans cette expédition si complexe à organiser chaque jour. Ils sont pris en charge par les personnels dont ils ont su s'entourer dès leur départ. Leur passivité ressemble fort à celle des touristes du XXI^e siècle qui parcourent le monde dans le cadre de voyages organisés par des agences touristiques. Mais à la différence de ces derniers, Catherine de Bourboulon sait maintenir son rang d'épouse d'ambassadeur qui observe avec satisfaction que « [...] les ordres du gouvernement chinois, donnés pour la rapidité et la sécurité de notre voyage, sont scrupuleusement exécutés » (Bourboulon 1866 : 338).

Pour comprendre le ton employé par la voyageuse qui peut surprendre le lecteur, il faut évoquer le contexte politique de la fin de la Seconde guerre de l'Opium (1856-1861)¹². En effet, les diplomates qui participent à cette expédition, ainsi que le mari de Catherine de Bourboulon, sont parties prenantes de la signature du Traité de Tianjin (1858) et de la Convention de Pékin (1860). Cette dernière, placée sous l'égide de la France, confère de nouvelles dispositions économiques très favorables aux Européens comme l'annexion de dix ports chinois¹³, l'établissement des missions diplomatiques à Pékin, plus le droit de voyager à l'intérieur de la Chine pour les étrangers. Ces traités, qualifiés par les Chinois d'« inégaux », marquent le début de la « pénétration » européenne dans la Chine impériale du XIX^e siècle qui instaure de nouveaux rapports de force entre l'Orient chinois, affaibli et humilié, et l'Occident, triomphant. Ce pan de l'histoire du XIX^e siècle témoigne d'une volonté occidentale de dominer sur le plan économique et culturel une partie de la Chine, car ce sont les grandes cités portuaires qui sont principalement convoitées par ces derniers.

Autrement dit, la multitude des serviteurs chinois et les bataillons de soldats commandés par des mandarins qui font partie de l'expédition, illustrent les relations

¹² Les deux guerres de l'Opium menées d'abord par le Royaume-Uni (1839-1842) puis par les forces de coalition occidentales (1856-1860) réunissant le Royaume-Uni, la France, la Russie, l'Allemagne, le Japon et le Portugal, déstabilisent complètement l'Empire. La signature du Traité de Nankin le 29 août 1842 reconnaît aux Anglais (puis aux autres pays occidentaux) les droits suivants : un dédommagement de 21 millions yuans, l'ouverture de cinq ports (Canton, Xiamen, Fuzhou, Ningbo et Shanghai) au commerce étranger.

¹³ Le Traité de Nankin en avait annexé cinq au profit des Anglais.

néocoloniales entre l'Europe et la Chine en ce début de la seconde moitié du XIX^e siècle. Catherine de Bourboulon est parfaitement bien informée de ces conditions politiques et sait finalement s'en servir pendant le périple.

4. Une voyageuse, vêtue d'un costume d'homme

Il faut rappeler la tenue vestimentaire de la voyageuse vêtue d'un costume d'homme qu'elle va revêtir dès le départ de Pékin le 17 mai 1862 à 6 heures du matin et qu'elle portera sans discontinuer jusqu'à son arrivée en Russie.

Nous ne disposons que d'un seul portrait de l'auteure, celui qui la montre ainsi vêtue en homme, qui figure dans l'édition du livre chez Hachette au XIX^e siècle. Celui-ci se compose d'« [...] une veste en drap gris à parements en velours, de larges culottes en étoffe bleue, des bottes à l'écuyère, et par-dessus à volonté un manteau mongol à capuchon doublé de fourrure » (Bourboulon 1866 : 281).

La voyageuse semble avoir conçu elle-même cet habillement hétéroclite qui emprunte son style à des tenues à la fois orientale et occidentale. Il faut souligner qu'elle nourrit un goût prononcé pour les riches étoffes chinoises et pour la mode en général. Ses notes en attestent. Pour lutter contre le froid, elle rajoute un « manteau de mandarin » (Bourboulon 1866 : 334), acheté le 23 mai 1862 à Kalgan à la frontière de la Chine et de la Mongolie, qu'elle décrit comme étant « [...] une pelisse en soie bleue doublée en laine blanche » (Bourboulon 1866 : 318).

Catherine de Bourboulon éprouve une certaine fierté à se présenter ainsi travestie en homme. Par exemple, lors de leur arrivée en Russie à Kiakhta (le 18 juin 1862), le couple de Bourboulon est attendu par une délégation diplomatique russe. Un dîner officiel est servi à cette occasion ; elle raconte qu'elle y participe, vêtue d'un costume d'homme composé d'une « [...] jaquette, grand feutre gris, pantalon bouffant et bottes à l'écuyère » (Bourboulon 1866 : 396). Elle ajoute que sa tenue fait « [...] un singulier effet au milieu de toutes les dames Russes, habillées aux dernières modes de Paris avec des crinolines qui n'en finissaient plus » (Bourboulon 1866 : 396). Ce qui apparaît ici, c'est sa volonté de se mettre en scène devant les autres. Le besoin de théâtralisation d'elle-même peut signifier un goût pour la provocation ou une forme de rébellion contre son milieu social plutôt conservateur. Elle travestit sa féminité, et dans ce sens, « je » devient une « autre ». Partant de ces observations, plusieurs questions se posent pour justifier sa volonté de rendre invisible son identité de femme. Est-ce en raison du clivage masculin-féminin qu'elle expérimente depuis dix ans en Chine impériale où les femmes sont invisibles dans l'espace public¹⁴ ? Est-ce par peur des hommes nomades qui n'ont pas l'habitude de voir des femmes occidentales traverser leur territoire ? Est-ce pour asseoir son autorité sur les domestiques chinois qui organisent la vie du convoi ? Autre question : pourquoi la femme de l'ambassadeur russe n'est-elle pas déguisée, elle aussi en homme ?

¹⁴ Les grandes villes de la Chine à l'époque sont marquées par une absence presque complète des femmes. En effet, la société traditionnelle chinoise s'est construite à partir d'une séparation entre les hommes et les femmes, allant jusqu'à faire du confinement des Chinoises, une norme dans l'organisation de la société impériale.

Le choix de cet habit relève sans doute d'une décision personnelle. Déjà, à Canton en 1858, elle accompagne son mari dans ses déplacements, vêtue d'« [...] un costume d'homme pour moins attirer l'attention » (Bourboulon 1866 : XI). À Pékin, également, capitale de la Chine interdite aux femmes étrangères, elle circule à cheval habillée en homme¹⁵. La position de Catherine de Bourboulon est ambiguë. Elle joue volontiers sur la tension entre visibilité et invisibilité. Cependant nous disposons de si peu d'informations biographiques à son sujet que nous préférons nous en tenir à ses propos écrits dans le récit de voyage.

5. L'art de voyager, au nom de l'insouciance et de la légèreté

Le portrait de Catherine de Bourboulon ressemble à celui d'une femme qui s'ennuie dans le monde de son mari, celui des ambassades. Elle écrit le 22 octobre 1860 qu'à Shanghai « [...] tout le monde s'ennuie, et, quoiqu'il y ait plus de dames européennes qu'il y a quelques années, où on n'en comptait que huit, les bals et les réceptions sont très monotones » (Bourboulon 1866 : 12). Puis le 30 juin 1862 à Irkoutsk, donc à l'occasion d'une étape du voyage en Russie, elle écrit encore : « Je passerai sur les incidents d'un dîner qui nous fut donné le lendemain de notre arrivée, [...] notant seulement que j'eus encore à supporter l'ennui d'une foule de présentations » (Bourboulon 1866 : 410).

La monotonie de l'existence ressentie par Catherine de Bourboulon est sans doute la seule et unique raison qui peut justifier ce périple exceptionnel. Tout au long de ce dernier, elle exprime un enthousiasme qui habite souvent le touriste avide de découvrir de nouveaux horizons inconnus. Bien consciente que cette expérience viatique la met en totale rupture avec ce qui faisait naguère, la monotonie de son quotidien, toutes les péripéties constituent autant d'occasions de se réjouir, notamment lorsqu'à la fin de la journée, il faut dans une « confusion inexprimable » (Bourboulon 1866 : 325) s'installer dans le campement où, à la lueur des torches,

« [...] les chameaux poussaient des cris et des gémissements lugubres afin que leurs conducteurs les délivrassent de leurs charges, les chevaux effrayés se cabraient et refusaient de se laisser dételier, ni entraver ; c'était un concert d'imprécations et de jurements dans toutes les langues ! » (Bourboulon 1866 : 325).

Le voyage représente un temps idéal pour prendre le temps de regarder autour de soi. Ainsi, visiter une lamaserie en Mongolie, parcourir à cheval le désert de Gobi, être reçue par des Mongols dans une yourte, de telles actions inédites la réjouissent, même s'il faut accepter d'être « [...] tourmentés par tous les insectes de la création » (Bourboulon 1866 : 326) et de coucher inconfortablement « [...] comme les Mongols par terre sur les tapis de feutre » (Bourboulon 1866 : 334). Pour l'hébergement, il faut choisir soit de camper à la belle étoile, soit demander l'hospitalité à des habitants rencontrés en chemin ou avoir repéré une auberge.

¹⁵ En octobre 1860, au moment de la signature du traité de paix de Pékin, Catherine de Bourboulon est la première femme occidentale à avoir eu le droit de pénétrer dans la ville, interdite jusqu'alors aux étrangers.

Catherine de Bourboulon adore camper. Par exemple, en Mongolie, elle écrit : « J'aime mille fois mieux coucher sous la tente, que de passer la nuit sous un abri aussi sale et aussi puant que l'auberge de Bourgaltai » (Bourboulon 1866 : 325).

Le temps du voyage donne lieu à des scènes inoubliables, pour le moins excentriques ou farfelues. Ainsi, en plein désert de Gobi, on boit du champagne et du vin de Bordeaux, et les repas sont servis sur des nappes blanches posées sur l'herbe. Au cœur de la Mongolie, l'intendant d'Alphonse de Bourboulon réussit à faire servir au déjeuner un menu raffiné : omelette, riz au naturel, jambon demi-sel, pâté de faisans, confitures de framboise, vin de Bordeaux et café ! « La seule chose qui manquait au menu pour le vrai bien vivre » écrit Catherine de Bourboulon, « [...] c'était le pain frais!» (Bourboulon 1866 : 336). Elle décrit des scènes pittoresques pour des diplomates, plutôt habitués au confort de la vie dans les ambassades. Par exemple, le soir du 24 mai 1862, elle raconte comment ses amis et elle ont célébré la fête de la reine d'Angleterre :

« [...] le maître d'hôtel a pu mettre la main sur deux bouteilles de vin de Champagne, nous avons bu à la santé de Sa Majesté avec le ministre d'Angleterre [...] ; ensuite nous avons fait un whist, (car on avait trouvé des cartes) ; c'est sûrement la première fois qu'on y joue dans les déserts de la Mongolie. » (Bourboulon 1866 : 325)

L'art du voyage chez Catherine de Bourboulon associe le désir d'aller à la rencontre d'autres cultures et la force des préjugés à l'égard des populations chinoises ou mongoles. De son point de vue, elle est convaincue par la supériorité de la civilisation occidentale, qui symbolise les forces de progrès et de modernité. Habitée à être servie, elle se montre complètement dépendante de ceux qu'elle nomme « nos gens », c'est-à-dire les domestiques. Sans les « gens », le groupe de voyageurs n'aurait pu réaliser leur exploit. C'est Catherine de Bourboulon qui écrit :

« [...] nos gens avaient dressé notre camp autour de nos tentes préparées à l'avance »
et
« Nos gens n'ont pas encore l'habitude des emballages et des déballages ; il a fallu bien longtemps au milieu de cette confusion pour retrouver nos nécessaires de voyage, quelques provisions froides, et nos lits de camp » (Bourboulon 1866 : 344).

La dénomination « nos gens » désigne le symbole d'un tourisme de classe où le voyage est pensé comme un privilège.

Conclusion

En d'autres termes, il y a bien chez Catherine de Bourboulon, la conception d'un monde qui met en opposition l'Orient chinois et l'Occident. Le monde est régi selon un axe vertical qui met en relief une organisation humaine, de type hiérarchique, mettant les vaincus au service des vainqueurs. Les notes de voyage rappellent de façon récurrente son incompréhension du monde chinois qui s'inscrit dans la non-civilisation. C'est pourquoi, quand elle franchit la frontière pour entrer

en Russie, elle s'exclame : « Désormais nous étions rentrés en pleine civilisation », ce qui atteste ici du clivage entre deux civilisations.

Le récit de voyage de Catherine de Bourboulon montre une voyageuse animée par un vif sentiment de curiosité d'aller voir ailleurs, avec un désir d'aventures. Elle construit ce projet de long voyage pour créer une situation de rupture avec l'ordinaire ennuyeux de la vie diplomatique qu'elle partage avec son mari. Elle tente de relever un défi, à travers ce projet de voyage ambitieux, celui de mettre en œuvre une expérience viatique presque « hors norme ». Au début de son récit, elle écrit que « [...] maintenant commence vraiment notre voyage, un des plus grands et des plus longs qu'on puisse accomplir par terre sur notre globe ! » (Bourboulon 1866 : 326). Compte tenu de tous les éléments que nous venons de réunir, Catherine de Bourboulon se met en scène en tant que touriste ; elle décrit ses émotions, fait partager au lecteur ses aventures, elle raconte ce qu'elle voit, les villages qu'elle traverse et les monuments qu'elle visite, comme si elle voyageait toute seule. Le récit fournit également au lecteur un ensemble de connaissances sur la vie des Chinois et des nomades mongols, laissant penser qu'elle est bien informée sur une civilisation encore mal connue des Européens. Avec ce récit Catherine de Bourboulon ouvre la voie à l'édition des journaux de voyages en lien avec l'essor du tourisme au XX^e siècle, mais également aux futurs grands reportages de presse écrite et consacrés à la Chine, signés par des journalistes reconnus comme Albert Londres et Andrée Viollis¹⁶.

Bibliographie

- Boulain, Valérie (2012), *Femmes en aventure: De la voyageuse à la sportive (1850-1936)*, Rennes : Presse Universitaire de Rennes.
- Bourboulon (de), Catherine (1866), *Voyage en Chine et en Mongolie de M. de Bourboulon, ministre de France, et de Mme de Bourboulon, 1860-1861* (commandé par Achille Poussielgue), Paris : Librairie de L. Hachette et Cie.
- Stendhal ([1838], 1992), « Mémoires d'un touriste », in *Voyages en France*, Paris : Gallimard.
- Venayre, Sylvain (2017), « Mémoires d'un touriste : Stendhal, voyageur et historien? », in *Recherches & Travaux* 90 : 1-10.

¹⁶ *La Chine en folie* publié par Albert Londres en 1922 et *Changhaï et le destin de la Chine* en 1933 par Andrée Viollis.

LE CROQUIS, UN GENRE LITTÉRAIRE VIATIQUE DE L'ÈRE COLONIALE

Melissa MENGUE
Université de Lorraine, France
melissamengue@gmail.com

Résumé

Entre 1914 et 1945, l'Afrique attire plusieurs voyageurs amateurs d'exotisme colonial. Parmi les destinations proposées, le Congo belge, territoire inconnu un demi-siècle plus tôt, est devenu une station touristique très fréquentée au même titre que l'Algérie et le Niger. Des discours médiatiques vantant les atouts de cet espace, on compte les croquis littéraires. Ces récits, dont la structure formelle est particulière, sont médiateurs d'un discours qui sacralise les lieux banals en lieux touristiques. À partir de deux échantillons *Croquis congolais* de Charles Bulls et l'anthologie *Moukanda*, nous reviendrons d'abord sur ce qu'est un croquis et sur les circonstances dans lesquelles il est pratiqué. Pour nous interroger ensuite sur l'importance particulière du croquis littéraire en contexte colonial. Nous verrons enfin comment le discours littéraire génère des « lieux » touristiques.

Abstract

THE SKETCH, A COLONIAL LITERARY GENRE

Between 1914 and 1945 Africa attracted several travellers enthusiastic about colonial exoticism. Among the destinations on offer, the Belgian Congo, an unknown territory half a century earlier, became very popular, along with Algeria and Niger. Among the media texts extolling the beauty of this area is the literary sketch. This type of narrative, whose particular formal structure mediates a discourse that enshrines ordinary places as tourist attractions. Based on two samples, *the Congolese sketches* by Charles Bulls and the *Moukanda* anthology, we shall first discuss what a sketch is and the context in which it is produced. Next, we examine the particular importance of literary sketches in the colonial context. We shall finally see how the literary discourse generates tourist "places".

Mots-clés : *Croquis littéraires, Colonisation, État indépendant du Congo*

Keywords: *Literary sketches, Colonisation, The Independent State of Congo*

Le croquis est une pratique courante chez les artistes plasticiens : peintres, dessinateurs, sculpteur, etc. En dehors de ces réalisations iconiques, on en trouve aussi des réalisations verbales, souvent intitulées explicitement « Croquis », notamment dans les carnets ou récits de voyage, ou encore dans des revues. Cette utilisation d'une notion essentiellement liée aux arts plastiques pour des textes verbaux est intrigante ;

10.52846/AUCLLR.2021.01.18

elle suggère en effet une transposition des propriétés du croquis dessiné, sous la forme d'image fixe (isolée ou dans une suite : les carnets de croquis), au croquis verbal, formulé en fonction des codes linguistiques mais aussi graphiques (encre, page, impression, situation dans un ensemble textuel plus vaste)¹. C'est ce croquis verbal que nous appellerons ici « croquis littéraire ».

La spécificité générique de ce dernier sera au centre de notre propos, ainsi que sa relation possible avec le discours touristique. Nous reviendrons d'abord sur ce qu'est un croquis et sur les circonstances dans lesquelles il est pratiqué. Pour nous interroger ensuite sur l'importance particulière du croquis littéraire en contexte colonial, contexte qui consiste ici dans la « mise en valeur » de territoires où l'industrie touristique n'existe pas encore et vers lesquels on s'efforce d'attirer des voyageurs. Ceci nous permettra de poser deux questions : d'abord celle de la littérarité du genre (si l'on peut parler d'un genre) ; enfin, celle du rapport plus général entre l'esthétique du croquis et le discours touristique.

Deux textes de nature très différente nous serviront de corpus. Il s'agit premièrement de *Croquis congolais* (Buls 1900 : 223)², un échantillon significatif du récit de voyage à l'ère coloniale, et plus précisément de la période de l'État Indépendant du Congo puisqu'il a été publié à Bruxelles en 1899. Le second texte est l'anthologie *Moukanda*³, dans sa première version de 1914, soit quelques années après la « reprise » de l'EIC par la Belgique en 1908 ; cette anthologie regroupe une variété de croquis littéraires relatifs au pays avec lequel il s'agit de familiariser le grand public ; le choix de cette anthologie repose, on l'aura compris, sur la multitude des croquis qu'elle permet d'analyser, mais aussi sur sa situation historique particulière, au début d'une période au cours de laquelle le pouvoir veut tourner le dos aux

¹ Nous ne tiendrons pas compte ici de la dimension graphique des énoncés écrits et imprimés, qui ne nous a pas paru pertinente pour notre problématique ; mais il sera intéressant d'y revenir, ne serait-ce que pour analyser la forme anthologique.

² Nous citons le texte d'après cette seconde édition, qui est un retraitage de celle de 1899. Charles Buls (1837-1914) a une solide formation artistique (impliquant un long voyage en Italie). C'est un homme politique libéral, dont la carrière commence en 1877 par un poste de conseiller communal, et qui est célèbre comme bourgmestre de la Ville de Bruxelles (1881-1889), qu'il a contribué à enjoliver, et à la préservation du patrimoine de laquelle il a œuvré. Défenseur de l'enseignement public et membre du conseil d'administration de l'Université Libre de Bruxelles, il est à l'initiative de l'ouverture de l'École des Arts décoratifs, annexée aux Beaux-Arts : ce parcours montre une évidente sensibilité aux arts.

³ Publiée en 1914, l'anthologie *Moukanda* (première édition) rassemble des textes « [...] choisis dans les ouvrages des explorateurs, des missionnaires, des savants, des voyageurs et des artistes qui ont le mieux pénétré les charmes divers du Congo et le caractère de ses habitants » (p. 1). Une première partie, intitulée « En pleine nature », est consacrée à la description de paysages dits « primitifs » (du fleuve Congo et de la forêt etc.) de ce territoire. La deuxième partie, intitulée « Nos frères farouches », rassemble plusieurs évocations des groupes sociaux congolais, notamment au sujet de leur psychologie, de leurs coutumes, de leurs croyances et de leurs modes de vies. Enfin, sous le titre « L'exemple des civilisés », la troisième partie s'intéresse à ce qui est présenté comme les héros coloniaux et leurs réalisations.

scandales du Red Rubber, et plus généralement à l'époque des « pionniers », pour mettre en place une administration qu'il voudrait autant que possible « normale ».

1. Qu'est-ce qu'un croquis?

Pour le *Cnrtil*, le croquis est une « représentation figurative (d'un sujet) réduite à ses éléments essentiels », une image « figurative sommaire, servant d'illustration » et, en langage technique, « un dessin préliminaire, fait à main levée (d'un plan, d'un détail d'architecture, d'une machine, etc.) »⁴. Cela étant rappelé, comment comprendre qu'on puisse utiliser, pour un texte verbal, une notion qui désigne un dessin « [...] fait rapidement, à main levée, sans recherche de détails dans le but de dégager à grands traits, l'essentiel du sujet, du motif »⁵?

Le croquis textuel se distingue évidemment du croquis iconographique parce qu'il combine deux modalités langagières spécifiques : les codes linguistiques, d'une part, les codes graphiques de l'autre. Pour comprendre cette spécificité, le plus simple est de comparer deux exemples. On trouvera donc ci-dessous un extrait des *Croquis congolais* de Charles Buls, échantillon du croquis « littéraire », et un exemple de croquis dessiné : en l'occurrence, un dessin de l'artiste Pierre de Vaucleroy qui a séjourné longtemps au Congo⁶.

La forêt équatoriale [titre d'une section de 5 pages]

« [...] Toutes ces plantes parasites luttent à qui atteindra, la première, la lumière ; elles s'emmêlent, se hissent les unes au-dessus des autres par les moyens les plus ingénieux : crochets, vrilles, harpons, ventouses, et nous donnent le spectacle de l'âpre combat pour l'air. Dès que cette flore parasite atteint le sommet des arbres, elle suspend ses festons de l'un à l'autre, flotte en guirlandes à leurs branches, recouvre leur armure d'une lourde nappe verdoyante qui s'épand en cascade jusqu'au fleuve. [...] » (Buls 1900 : 85).

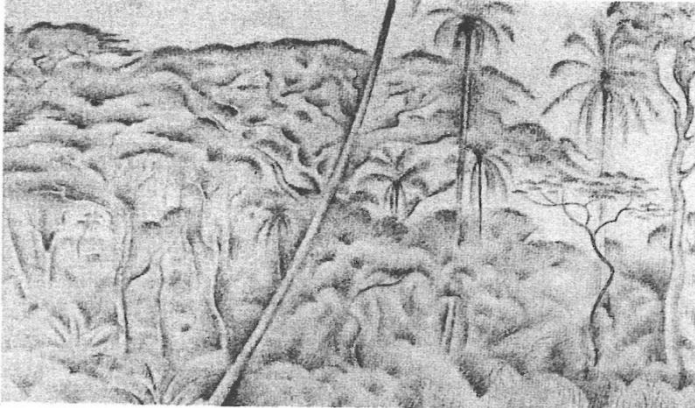
Ces deux échantillons présentent la forêt équatoriale congolaise. Dans son croquis verbal, Buls met en avant la densité du couvert forestier, qui selon lui est sa principale caractéristique ; en effet, les arbres qui luttent pour « atteindre la lumière » et la « lourde nappe verdoyante » définissent à son avis cette région. Cette densité est aussi à l'origine de son inhospitalité, car elle est difficile à pénétrer. En outre, l'emploi, à deux reprises en quelques lignes, de l'adjectif « parasite » pour désigner cette flore connote une absence de soin, de sylviculture en l'occurrence, et une économie mal organisée, puisque les plantes sont « parasitées », donc exploitées par des éléments extérieurs qui n'assurent pas eux-mêmes de production. Certes, la luxuriance est aussi une marque de vitalité, d'énergie abondante, voire de beauté (les « festons »), de

⁴ « Croquis », <http://www.cnrtil.fr/definition/croquis> – consulté le 29.04.2019.

⁵ « Croquis », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Croquis> – consulté le 15 août 2018.

⁶ « Pierre de Vaucleroy (1892-1980) est un peintre belge, également aquarelliste, dessinateur et graveur [...] Il suit une formation artistique à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles [...] C'est un peintre de figures, de nus, de natures mortes et de paysages. » (Voir plus dans : https://wikimonde.com/article/Pierre_de_Vaucleroy). C'est avec ce bagage artistique qu'il entreprit un voyage au Congo Belge de huit mois lui inspirant une abondante documentation graphique, dont de nombreux croquis dessinés.

courage (l'« âpre combat ») et même d'ingéniosité. Il n'empêche : c'est un monde violent où les êtres doivent se battre durement (« crochets, vrilles, harpons, ventouses ») pour « se hisser les uns au-dessus des autres » en luttant « pour l'air ». Le travail littéraire de la langue par l'écrivain produit ainsi diverses significations ambivalentes, produites par la description physique de la forêt congolaise, mais aussi par la perception subjective du narrateur.



À Dianiamia [légende de l'illustration] (De Rycle 2012)

Le dessin de Pierre de Vaucley est lui aussi une description la forêt congolaise. Il rend compte de sa flore abondante, opaque, mais aussi diversifiées : les contrastes entre ombres et lumières permettent de deviner, dans cet amas végétal, une pluralité d'espèces mélangées. On compte des arbres aux formes droites et élancées qui semblent effectuer une course pour se hisser vers le ciel. Il y a des arbres aux feuillages épais dont la parure semble constituer un plafond qui doit obstruer la lumière du jour pour ce qui se trouve sous le couvert et qui est masqué. La confusion des formes qui dessinent cette végétation traduit par ailleurs un effet d'entremêlement entre espèces végétales. Sous l'influence du passage écrit par Charles Buls, on pourrait être tenté d'y voir aussi une scène de lutte pour la survie où chaque espèce doit en outre se méfier des parasites ; mais l'image elle-même ne comporte pas de signe net suggérant ces deux aspects. En revanche, l'image suggère bien le désordre et la densité de la végétation, laissée à elle-même sans logique civilisatrice, et l'impression d'étouffement stérile. Il n'y a pas eu de main humaine pour ordonner ce paysage « sauvage » et « primitif » : c'est d'ailleurs ce qui fait son intérêt et sa beauté pour l'artiste comme, sans doute, pour son public d'acheteurs européens. Le choix de n'utiliser que le crayon pour dessiner cette image sommaire suggère que Vaucley a été ému par ce paysage, qu'il a « croqué » de manière spontanée, peut-être pour s'en resservir ultérieurement dans une toile.

Le croquis textuel de Buls et le croquis iconographique de Vaucley témoignent du même imaginaire au sujet de la forêt congolaise, une forêt dense et sauvage, étouffante, voire violente, qui présente toutefois un intérêt en raison même de ces aspects. Il y a certes a un peu plus d'air, en haut et à droite, dans la vision

dessinée à partir d'un point de vue latéral par le peintre dans les années 1930, qu'il n'y en a dans la perspective du narrateur de Buls, qui voit tout depuis le sol à la fin du XIX^e siècle ; il y a plus de détails floraux chez l'écrivain fin-de-siècle, plus de formes tendant à l'abstraction chez le peintre de l'entre-deux-guerres. Cela dit, d'une part, ces différences ne sont pas le résultat du canal utilisé (le dessin, le texte), et, d'autre part, l'on voit bien que l'émotion est comparable, sans doute parce que le discours, indifféremment iconographique ou verbal, continue d'envoyer au public européen des signes essentiellement exotiques : cette forêt n'est pas une forêt de « chez nous », c'est ce qui fait sa beauté ou son attrait.

Quel que soit le mode d'expression, le croquis semble ainsi vouloir rendre compte d'une réalité perçue avec émotion par un observateur ; en d'autres termes : d'une réalité signifiante pour lui et son public potentiel, d'une réalité qui présente un enjeu, un sens si l'on veut, d'ordre général (ici : la luxuriance et l'étouffement à la fois de la « sauvagerie »). Mais ce n'est pas toujours le cas : d'autres croquis semblent avoir une portée plus informative, plus anecdotique, et donc davantage liée à un objet particulier dans l'espace. On en trouve un exemple dans la description de la ville de Matadi par Charles Buls :

La capitale du Congo [titre d'une section de 12 pages]

« [...] je contemple la ville naissante ; elle s'élève en amphithéâtre sur la rive droite du fleuve. Du côté de l'aval elle est limitée par la rivière des crocodiles qui mérite bien son nom [...]. En amont la ville s'arrête à un petit ruisseau sans nom, encombré de papyrus [...]. À ma droite, entre le ciel sombre et l'eau qui réfléchit sa couleur plombée, s'étend de l'île de Mateba [...] » (Buls 1900 : 3).

La description panoramique de la ville utilise des indicateurs géographiques tels que « en amont » ; « de l'aval » ; le point de vue est situé dans l'espace (« à ma droite ») pour produire un effet de réalisme et authentifier la présence de l'observateur. Le paysage urbain est une perspective d'ensemble, et tend à ressembler à une carte topologique.

Il subsiste néanmoins une différence entre le croquis littéraire et le croquis iconographique : l'énoncé verbal produit, par nature, davantage de significations explicites, de signifiés à la fois précis (la dénotation) et imprécis (les connotations), tandis que le message du croquis iconographique est davantage suggéré. D'une autre façon : davantage que le texte verbal, l'image a besoin d'un titre (lui-même verbal) pour assurer sa référentialité anecdotique et sa vocation informative, ce qui n'est pas le cas pour l'autre fonction que nous avons d'abord dégagée, celle de produire une signifiante à portée générale. Sans titre, l'image est laissée à la libre interprétation du lecteur qui doit solliciter son imaginaire, c'est-à-dire d'abord ses codes culturels.

Une seconde différence existe entre les deux exemples forestiers que nous avons proposés : le croquis du peintre n'est pas un produit final, mais une étape susceptible de permettre un autre résultat : un tableau peint dans un contexte où l'artiste aura plus de temps. Au contraire, la rédaction de l'écrivain est le produit final. Toutefois, cette différence n'est pas généralisable : ce dernier s'appuie probablement sur des notes verbales écrites durant son voyage, et c'est à son retour qu'il en a fait un livre ; du reste, c'est le récepteur qui décide de considérer telle production comme « finale » (on peut

exposer des croquis dessinés ou lire des carnets de notes qui n'étaient pas conçus initialement pour cela). Le fait est, cependant, qu'il existe des textes conçus pour être, à l'état final, des « croquis » littéraires, comme nous allons le voir.

2. Le croquis : un genre colonial ?

En 1930, le Congo belge fait désormais partie des destinations touristiques africaines que visitent un certain nombre de voyageurs occidentaux. En effet, les circuits touristiques organisés à cette période proposaient le Congo belge parmi d'autres destinations comme l'Algérie et l'Égypte, où l'on se rendait depuis plus longtemps. L'imaginaire touristique de cette colonie est en partie entretenu par son histoire coloniale, dans la mesure où celle-ci est connue de longue date par les best-sellers de Livingstone et de Stanley ; mais il est surtout construit et sans cesse réalimenté par un discours exotisant à propos de son territoire et de ses populations autochtones, discours bien entendu produit du point de vue européen à l'attention essentiellement du public occidental (les États-Uniens sont un public-cible important). En accord avec une politique coloniale qui favorise le développement du tourisme au Congo, des médiations comme les expositions coloniales et arts plastiques, et des médias comme la presse, le cinéma documentaire et les fictions de toute nature etc., vont participer à la construction et la diffusion de cet imaginaire. Peu à peu s'élabore aussi un tourisme intérieur : tous ceux qui en ont les moyens cherchent des occasions de se distraire et de voyager dans un pays très vaste et très diversifié pour le connaître : cela concerne d'abord seulement les coloniaux, mais après 1945, les intellectuels congolais eux aussi vont vouloir se déplacer et publier des notes de voyage.

C'est dans ce contexte que le croquis littéraire va devenir un médiateur particulier du discours touristique. Il est possible que, dans les faits, voire parfois dans l'intention, ce genre textuel réponde aux attentes des autorités et constitue ainsi un discours de propagande, soit politique (pour soutenir le régime en place), soit économique (pour attirer les voyageurs et leurs devises), sans oublier sa fonction sociale (consolider la position d'un groupe social donné). Cela étant, nous verrons qu'il est aussi très prisé par les écrivains coloniaux à des fins littéraires et donc esthétiques au sens large, avec ce que cela peut comporter comme dimension individuelle, notamment spirituelle, le cas échéant⁷.

Le croquis est en effet alors très prisé, comme en témoigne le grand nombre de croquis publiés dans les revues de l'époque. Ces périodiques étaient édités au départ en métropole, mais en visant alors deux publics distincts : le milieu des « anciens », d'une part, et le public général, d'autre part ; ensuite, progressivement, ils ont également été produits sur place, à destination du seul lectorat colonial qui se développait. Tous publient des croquis d'explorateurs et de voyageurs ayant effectué un voyage au Congo, mais aussi d'agents coloniaux qui pratiquent, à l'occasion et par goût personnel, une activité d'écriture littéraire et qui ont l'occasion de voyager dans

⁷ Même s'il ne s'agit pas particulièrement de croquis, on en trouve une illustration chez les poètes : Halen (Pierre), « Le paysage africain selon Jules Minne », in : *Paysage et poésies francophones*. Sous la direction de Michel Collot et Antonio Rodriguez. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, 285 p. ; pp. 135-152.

le pays, ne serait-ce que pour rejoindre leur lieu d'affectation ou en revenir, ce qui pouvait prendre plusieurs semaines.

Les croquis littéraires ne se limitent toutefois pas à la presse. On en retrouve aussi, notamment, dans les carnets de voyage. Une étude de Sabine Cornelis intitulée « Croquis congolais : de Buls à Vaucleroy, quelques regards d'artistes belges sur le Congo (1898-1930) », analyse ainsi la récurrence du terme « croquis » dans les titres d'œuvres littéraires. L'emploi du terme croquis dans les titres suggère à la fois l'inachèvement ou l'aspect d'ébauche, et, si le texte est inséré dans un récit de voyage plus large, l'idée d'un morcèlement de l'énoncé en fragments consacrés à des lieux spécifiques. Le croquis participe ainsi à la discontinuité narrative qui caractérise les énoncés viatiques.

La présence du croquis littéraire à la fois dans les récits de voyage et dans la presse indique qu'il s'agit d'un genre très malléable. De ce qui précède, on peut d'ores et déjà déduire qu'il se définit a minima par un critère formel : sa brièveté, et par un critère référentiel : la référence à un lieu donné, plus ou moins précisément situé ; on peut y ajouter une troisième caractéristique, à la fois formelle et référentielle : le lieu en question est vu par une subjectivité.

Sur cette base, il est aisé de voir que le croquis peut prendre, et prend assez souvent, un aspect documentaire : il s'agit bien, en ce cas, de familiariser le lecteur avec les réalités africaines. Cette dimension apparaît en particulier lorsque le croquis porte sur des réalités humaines ; cela donne des scènes animées, des tableaux, et parfois de petites histoires ; dans ce dernier cas, le genre se fait proche de la nouvelle, voire s'identifie avec lui (non pas du conte, puisque le code réaliste est toujours actif, et avec lui, une perception des situations contemporaines). Cet aspect s'aperçoit dans certains titres comme celui des *Croquis congolais*, ouvrage en trois (et même quatre) volumes du Général Fernand Gendarme⁸, illustré par des croquis du peintre James Thiriar. De toutes évidence, si cet ouvrage a sans doute eu pour but d'occuper plaisamment son auteur, retraité et coincé en Belgique durant la Seconde Guerre mondiale, à raconter ses souvenirs, son organisation en trois volumes procède bien d'une organisation de type encyclopédique, avec un découpage du sujet qui fait inévitable penser à la table des matières de l'anthologie Mukanda : la référentialité est donc ici pour le moins appuyée⁹.

⁸ Fernand Gendarme (né à Liège en 1884, décédé à Élisabethville en 1957), militaire de carrière, arrive au Congo en 1907 et, en dehors de son engagement dans les campagnes de la Première Guerre mondiale en Tanzanie, est surtout affecté à des tâches de cartographie des frontières. Au terme de sa carrière coloniale, il met fin à sa carrière militaire en 1933, et s'établit en Belgique pour des raisons familiales ; il rédige ses *Croquis congolais* sous l'occupation ; il s'installe au Brésil dès 1945, mais revient habiter au Congo. Voir : Lederer, A., « Gendarme (Fernand Paulin Elie) », in *Biographie Belge d'Outre-Mer*, T. VII-C, 1989, col. 163-169 (https://www.kaowarsom.be/fr/notices_gen-darme_fernand_paulin_elie – 05.05.2019).

⁹ On en trouverait un autre exemple dans un titre en néerlandais : les « penne proeven », littéralement « essais de plume », c'est-à-dire « esquisses », du R.P. Bittremieux, en référence à la région du Mayombe. Cf. Bittremieux (Léo), « Mayombschepenneproeven », in *Onze Kongo*, 1e an, 1910-1911 : 204 ; 396.

Dans les exemples que nous avons évoqués, l'ambition littéraire, et même la dimension littéraire ne sont pas explicitées. Certes, nous avons vu qu'un auteur comme Charles Buls ne lésinait pas dans la mise en œuvre d'une langue relativement ornée, « littéraire » dans le sens de « recherchée » ; mais il s'agit d'embellir par cette recherche de style et de vocabulaire un propos qui reste essentiellement référentiel. C'est ce lien essentiel à un lieu, éventuellement aussi à une société définie, qui explique en grande partie que, pour les institutions concernées, le croquis n'ait jamais été envisagé comme un genre littéraire. Ce soupçon a peut-être une autre origine également : son rapport avec l'Afrique (ou plus généralement, l'Ailleurs) et/ ou avec la colonisation, thématiques et lieux qui, à divers égards, n'étaient pas vraiment les bienvenus dans un champ littéraire qui se voulait autonome autant que possible : c'est en tout cas ce dont les littérateurs coloniaux se plaignent régulièrement.

Reste que la question se pose au moins du point de vue théorique : les « croquis » constituent-ils un genre littéraire ?

3. Le croquis, un genre littéraire ?

Le *Dictionnaire du littéraire* avance que « [...] les genres sont des codes sociaux, historiquement évolutifs » (Aron 2012 : 321). Il s'agit donc de conventions qui permettent de classer les textes en fonction des codes qui distinguent les genres les uns des autres, en fonction d'un usage social. Ce dernier a pour premier effet de soutenir « la tradition du genre », c'est-à-dire d'inviter les auteurs aussi bien que les lecteurs à les utiliser comme des points de repère, des points de comparaison, des manières de produire ou de se représenter l'originalité de telle œuvre singulière par rapport aux éléments communs qui définissent la continuité ou l'homogénéité relative du genre.

Le croquis fait son apparition très tôt dans la structure narrative des carnets et, ensuite, des récits de voyage. Dans sa version iconique, il est très utilisé par les peintres ou voyageurs qui dessinent des croquis d'indigènes ou de lieux qui les ont marqués. C'est par exemple le cas, à l'époque contemporaine, de Titouan Lamazou, un peintre qui utilise l'aquarelle, notamment, pour composer des portraits de femmes qu'il rencontre lors de son voyage au Congo (Lamazou 2011 : 254). À côté de ces dessins, l'écriture va se développer dans son album de voyage en remplaçant les dessins ou en s'ajoutant à ceux-ci. En somme, le narrateur-scripteur relève le défi de composer, à l'aide du matériau langagier, un équivalent fonctionnel au croquis dessiné, ce qui laisse voir aussi qu'il y a une forme de concurrence entre les deux démarches, comme il peut y avoir – c'est le cas chez Titouan Lamazou – des formes d'alliance.

Quelles sont, dès lors, au-delà de ce qui a déjà été proposé ci-dessus, les « lois du genre » ? Peut-on aller plus loin dans l'identification de ses caractéristiques formelles, thématiques, narratologiques etc. ? Sous réserve d'y revenir plus tard en étudiant de manière spécifique les réalisations du genre en tant que fragment de récits de voyage plus vastes, d'une part, et les réalisations du genre sous la forme de textes brefs, hors actualité, dans les périodiques d'intérêt général, nous examinons ici ce qui fonctionne comme croquis littéraire, et donc nous incluons dans cet ensemble des

« morceaux d'anthologie », brefs et pourvus généralement d'un titre, tels qu'ils sont proposés dans une anthologie comme Moukanda.

Un premier caractère pourrait être d'ordre référentiel. C'est une donnée indispensable dans la constitution sémantique des croquis littéraires, ce qui est rarement le cas dans une étude générique. En effet, les travaux de Jean-Marie Schaeffer sur le genre littéraire montrent que le « contexte situationnel » est rarement pris en compte. Or, les questions « où » et « quand » de l'acte communicationnel, sont des données très référencées dans les croquis. Ces derniers participent à la connaissance territoriale. Parmi les trente-sept croquis qui composent la première partie de l'anthologie Moukanda, seize sont consacrés à la nature (fleuve, forêt, animaux, etc.). Cela montre que l'environnement naturel congolais retient une bonne part de l'attention. Mais du milieu naturel, on passe facilement au milieu humain, et souvent le premier est plus que le cadre, il est la condition qui détermine le second. C'est le cas de « Passage d'une cataracte » (Moukanda 1914 : 26), texte dans lequel Édouard Foa traite de la traversée d'une rivière tumultueuse, ou de « Chants et danses funèbres » (Moukanda 1914 : 175), où il est question des mœurs congolaises, sous la plume du Lieutenant J.-H. Bradfer qui relate les rites funèbres organisés pour un chef indigène. Ces thématiques abordent ainsi les scènes de la vie quotidienne. Elles portent autant sur des sujets réalistes, qu'abstraites. Entre portrait physique, psychologique et description du paysage, les objets de narration sont multiples et divers. Qu'il s'agisse de scènes exceptionnelles ou de scènes courantes, les croquis apparaissent ainsi comme des « [...] textes brefs évoquant un aspect particulier de la vie sociale [...] dans une forme de typification » (Halen : 2014).

Les thèmes des croquis littéraires sont, de ce fait, en rupture ceux des récits d'exploration (qui sont viatiques cependant eux aussi) ou de conquête (qui sont plutôt épiques) des débuts de l'ère coloniale.

Les croquis littéraires sont de toute évidence des récits narratifs puisqu'ils rapportent des histoires vécues. Le statut narratif des croquis littéraires se justifie par l'acte d'énonciation. Les récits sont des énonciations « sérieuses », autrement dit, l'univers d'écrit est réaliste. Le narrateur est l'énonciateur effectif donc réel. Le narrateur expose son point de vue sur l'espace décrit. Cela traduit les caractéristiques d'une écriture intime qu'on retrouve déjà dans le croquis iconographique. C'est l'acte d'énonciation qui fait de lui une littérature de l'intime. Le narrateur donne des souvenirs personnels d'un espace.

Deux autres axes semblent également structurer le croquis littéraire : un axe formel et un axe sémantique. Du point de vue formel, il est désormais inutile d'insister sur la brièveté du genre, que cette brièveté ait été conçue à dessein ou qu'elle soit le résultat du découpage habile de l'anthologiste (ou du rédacteur-en-chef). Cette brièveté est en partie déterminée par les usages matériels du croquis : par les besoins spécifiques des périodiques, par exemple, par ceux des anthologies ou par le rythme rédactionnel particulier des récits de voyage, ponctués d'arrêts dans des lieux. On peut ajouter, par hypothèse, que cette brièveté du « morceau » correspond aussi à un double usage scolaire : celui de la formation des auteurs, qui peut-être reprennent ici l'exercice limité

de la « rédaction » ou de la « composition française » sur des sujets imposés, en fonction du temps limité que leur laisse une activité professionnelle.

La brièveté n'est pas sans conséquence du point de vue sémantique, puisque la « loi du genre » impose la concision, la densité peut-être, l'auto-limitation en tout cas. Elle incite en tout cas fortement les producteurs (écrivains, comités de rédaction, anthologistes, voyageurs) à observer une certaine réserve, à suggérer, à laisser deviner plutôt qu'à juger ou, comme disait Flaubert, à « conclure ». C'est qu'ils sont en terre étrangère et qu'ils doivent (ou ils peuvent !) préserver leur jugement « du verre coloré, qui représente une somme des concepts héréditaires ou acquis, de préjugés, d'intérêts, d'appétits et de sentiments, provenant de traditions, d'idiosyncrasies physiologiques ou morbides, d'influences ambiantes » (Moukanda 1914 : 139). En cela aussi, ils se rapprochent de la nouvelle telle qu'elle est le plus souvent utilisée en contexte colonial¹⁰ : non comme un lieu où s'assène la propagande, où se développe le discours sous forme d'arguments construits, mais comme une pratique où une subjectivité située médite, regarde, constate, s'étonne, plus rarement célèbre.

Ainsi apparaissent aussi les limites de l'esthétique réaliste du croquis, où la vraisemblance est un des effets recherchés. C'est que, comme nous l'avons vu, ces croquis sont rarement des œuvres à vocation délibérément littéraire : ils relèvent aussi de l'organisation des loisirs (de leur auteur, de leur lecteur). C'est en ce sens qu'ils sont médiateurs d'un discours touristique.

4. Fonctions du croquis

En tant que genre médiatique, le croquis littéraire reprend presque inévitablement des clichés : les paysages pittoresques, les usages indigènes, les monuments historiques, les lieux-communs de la représentation exotique sont autant d'images stéréotypées, destinées à connaître et à faire connaître, mais encore davantage à être reconnues par les touristes potentiels. Il y a bien exotisme, puisqu'il faut représenter à un destinataire étranger un lieu qui lui paraîtra « autre », mais c'est un exotisme codé et donc limité, le plus souvent, à des signes qui sont déjà bien encodés et donc déchiffrables par le plus grand nombre.

Cette écriture répétitive des clichés, qu'on a beaucoup dénoncée en l'approchant du point de vue idéologique dans les nombreux travaux consacrés aux « images de l'Afrique » ou aux « images du noir », doit aussi être envisagée d'un point de vue communicationnel ; et à cet égard le croquis littéraire a, de fait, contribué à la diffusion d'un imaginaire touristique. En ce sens, le croquis peut être assimilé à une sorte de carte postale verbale. Rachid Amirou, qui s'est intéressé à la place des cartes postales dans la construction de l'imaginaire touristique d'un pays, écrit qu'elle « participe de la mise en image d'un territoire, à savoir la création ou la confirmation d'images mentales liées à l'espace [...]. Elle opère par une sorte de stylisation ou de réduction sémiologique d'un univers complexe » (Amirou 2013 : 305). Tel est aussi le pouvoir du croquis, qui contribue donc à ce qu'on pourrait appeler la « mise en

¹⁰ Cf. Halen (Pierre), « La petite poche ou quelques enjeux du récit bref dans la littérature coloniale », in *Francofonia*, n° 2, (Cadix), 1993 : 145-160. (voir : <https://www.academia.edu/3495993>- c. le 05.05.2019).

tourisme » d'un territoire donné, opération qui s'inscrit bien entendu dans la « mise en valeur » générale.

La « réduction sémiologique », on l'a vu, procède en ce cas d'abord d'une réduction du nombre de signes (la brièveté) ; forcément, la complexité du réel en est simplifiée. On peut la voir négativement, comme une forme de trahison de la complexité au profit de l'efficacité communicationnelle, mais on peut aussi la voir positivement : en réduisant la longueur de l'énoncé, on diminue certes l'ampleur des signifiés explicites ; en revanche, on peut aussi densifier le propos, en augmenter la signifiante, c'est-à-dire le potentiel de signification à produire par le récepteur. En somme, comme la plupart des formes brèves en art, le croquis laisse à deviner, suggère, il fait imaginer. C'est ce qui explique aussi sa littéarité, et donc sa différence avec le discours des guides touristiques, dont la vocation est utilitaire (cartes, horaires, tarifs, adresse, lieux à visiter, savoirs à acquérir, etc.). Le lecteur du croquis est un touriste potentiel, un flâneur qui est encore loin du territoire concerné.

En dehors de cette fonction touristique, les images qu'il véhicule peuvent être porteuses d'un discours érotisant sur les lieux touristiques. Ce discours fait inévitablement aussi la promotion d'une administration qui garantit au voyageur le confort (le cas échéant, selon le type de voyage recherché), et à tout le moins la sécurité du voyageur dans ses déplacements.

Les évocations rapides de tel lieu déjà connu, par lequel le voyageur repasse, produisent aussi un effet de patrimonialisation (donc de balisage renforcé des cartes topologiques) et de mémorialisation : tel lieu se charge de la mémoire de tous les discours déjà émis à son sujet. C'est encore davantage le cas lorsqu'il s'agit de toute évidence d'un lieu de mémoire historique : monuments, cimetières, champs de bataille, ancien établissement d'une activité humaine, qu'il s'agisse de grottes préhistoriques ou de sites miniers.

Les croquis, on le voit au terme de cette première approche, sont un genre polymorphe dont les réalisations sont diverses et dont les fonctions sont elles aussi variées. Des analyses systématiques, catégorie par catégorie, sont à présent nécessaires pour approfondir ces aspects généraux. On verra probablement apparaître aussi des auteurs spécialisés, de même que des contextes d'usage réguliers (périodiques, revues culturelles, récits de voyage), et par ailleurs des mises en œuvre stylistiques, à la littéarité plus ou moins élaborée, ou au contraire des réalisations davantage documentaires et informatives. Toutes ont pour effet de configurer l'imaginaire territorial du Congo, de le cartographier en développant la charge mémorielle des lieux.

Enfin, le genre est-il propre à l'ère coloniale ? Nous avons vu qu'il naissait et se développait à cette époque, mais le fait est qu'il se prolonge ensuite, comme nous l'avons vu avec l'exemple récent de Titouan Lamazou. Plus que d'une situation politique particulière, il semble dépendre, dans des proportions variables, d'une part d'une démarche stylistique (la brièveté, la suggestion) ou d'impératifs éditoriaux (les chroniques de la presse), d'autre part d'un contexte d'énonciation où l'on cherche à séduire et à suggérer, et non à analyser, à convaincre ou à

démontrer. Peut-être signifie-t-il alors surtout la fugacité du temps, en contraste avec la permanence des lieux.

Bibliographie

- Amarou, Rachid (2013), *L'Imaginaire touristique*, Paris : CNRS.
- Aron, Paul / Saint-Jacques, Denis / Viala, Alain (2012), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris : « Quadrige ».
- Buls, Charles (1900), *Croquis congolais*, Bruxelles : Georges Balat.
- Cornelis, Sabine (1993), « Croquis congolais : de Buls à Vaucleroy, quelques regards d'artistes belges sur le Congo (1898-1930) », in Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges de langue française et alentour* : 113-130.
- De Rycke, Jean-Pierre (1993), « Pierre de Vaucleroy, peintre-écrivain du Congo belge. Le mot par l'image et l'image par le mot », in *Textyles* [En ligne].
- Gally, Mathias (2004), *Le Carnet de voyage. Croquis, notes, reportages*, Strasbourg : CRDP d'Alsace/Ed. L'Iconograf.
- Gendarme, Fernand Général (1942), *Croquis congolais. Volume I : Les Blancs*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Gendarme, Fernand Général (1942), *Croquis congolais. Volume II : Les Noirs*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Gendarme, Fernand Général (1942), *Croquis congolais. Volume III : Bêtes et gens*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Gendarme, Fernand Général (1943), *Croquis congolais. L'amour chez les Noirs (Chapitre XI - Volume II)*. Ill. de James Thiriari, Bruxelles : Éd. Ferd. Wellens-Pay.
- Genette, Gérard/Jaus, Hans Robert/Schaeffer, Jean-Marie/Sholes, Robert/Todorov, Tzvetan (1986), *Théorie des genres*, Paris : Seuil.
- Halen, Pierre (2004), « M. (Jules), Croquis congolais », in *Textyles* [En ligne].
- Kerels, Henri (1939), *L'Éden noir*. Récit de voyage au Congo belge. Avec neuf croquis de l'auteur, Bruxelles : Éditions de Belgique.
- Lamazou, Titouan (2011), *Ténèbres au Paradis : africaines des Grands Lacs*, Paris : Gallimard Loisirs.
- Martinnovski, Vladimir (2009), *Les musées Imaginaires : C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*, Paris : Harmattan.
- Perier Gaston-Denys (1914), *Moukanda*. Choix de lectures sur le Congo et quelques régions voisines, Bruxelles : J. Lebegue.

ON THE ROAD EN FRANCE : L'ART DE SE PERDRE EN AUTO-STOP AVEC SYLVAIN PRUDHOMME

Melanie SCHNEIDER
Goethe-Universität Frankfurt, Allemagne
melanieschneider67@gmail.com

Résumé

Le *road-novel* s'inspire tantôt du roman picaresque tantôt du *Bildungsroman*. Cependant, la germaniste Špela Virant constate qu'au lieu de contribuer à la formation de l'identité des protagonistes, le *road-novel* qui émerge dans l'ère postmoderne favorise la dissolution de l'identité du protagoniste. Ceci est également à observer pour le roman *Par les routes* de Sylvain Prudhomme. Ici pourtant, nous nous intéressons à la question, comment cette dissolution de l'identité du sujet se réalise et quels facteurs y jouent un rôle déterminant. Notre but est donc de retracer la dissolution de l'identité de l'autostoppeur au cours du roman. L'analyse a montré que la route, l'automobile et l'auto-stop ainsi que le caractère touristique de ses voyages sont responsables de la dissolution de son identité. Ainsi, notre analyse soutient l'observation de Virant concernant le caractère déconstructiviste du *road-novel*.

Abstract

ON THE ROAD IN FRANCE: THE ART OF LOSING YOURSELF WHILE HITCHHIKING WITH SYLVAIN PRUDHOMME

The *road novel* is inspired by the picaresque novel and the *Bildungsroman*. However, the German researcher Špela Virant notes that instead of contributing to the building of the protagonist's identity, the road novel which emerges in the postmodern era rather encourages the dissolution of the subject's identity. This can also be seen in the novel *Par les routes* by Sylvain Prudhomme. Here, though, we are concerned with the progression of the subject's dissolution, focusing mainly on the factors that play a fundamental role in it. Our purpose is therefore to portray the dissolution of the hitchhiker's identity throughout the novel. The analysis showed that the road, the car and hitchhiking as well as the touristic character of the hitchhiker's travels are responsible for the dissolution of his identity. Hence, our analysis supports Virant's observation concerning the deconstructive character of the road novel.

Mots-clés : *road-novel, auto-stop, dissolution de l'identité individuelle, tourisme*
Keywords: *road novel, hitchhiking, dissolution of the individual identity, tourism*

1. Introduction

Notre but est d'analyser la dissolution de l'identité de l'autostoppeur dans le *road-novel* de Sylvain Prudhomme *Par les routes*. Le genre littéraire du *road-novel* n'étant pas clairement défini, nous pouvons cependant identifier quelques éléments

10.52846/AUCLLR.2021.01.19

clés : la route comme lieu d'action et le véhicule motorisé dans lequel circule le protagoniste qui entreprend le voyage soit pour le simple plaisir d'être sur la route, soit dans le but d'un développement personnel, la route présentant ainsi dans les deux cas un seuil qui marque généralement un changement dans la vie du protagoniste. Ainsi, cette définition nous permet de classer *Par les routes* dans le genre du *road-novel*, dans le sens où le destin de l'autostoppeur se joue sur la route, où les voitures, plus précisément les habitacles, y occupent une place spéciale et que la route y provoque un vrai changement concernant le cours de sa vie. Pour notre analyse nous ne prenons non seulement en compte l'étude de la germaniste slovène Špela Virant qui se concentre sur le caractère déconstructiviste du *road-novel* (Virant 2019 : 633), mais également le travail de Marc Augé sur les non-lieux de 1992. Ce dernier nous aidera à comprendre le rôle que jouent la route et l'automobile dans la dissolution de l'identité de l'autostoppeur. Nous examinerons d'abord la figure de l'autostoppeur afin de pouvoir retracer son évolution au cours du roman, puis le rôle que la route, la voiture et l'auto-stop comme façon de voyager jouent dans la dissolution de son identité. Finalement, nous regarderons de plus près les voyages de l'autostoppeur dont le caractère touristique favorisera lui aussi la perte de son identité.

2. La figure de l'autostoppeur

Nous nous intéressons d'abord à la motivation de l'autostoppeur de se mettre sur la route qui joue un rôle important dans l'évolution qu'il connaîtra au cours du roman. Les motivations que donne l'autostoppeur pour ses voyages en auto-stop sont toutefois nombreuses et le lecteur a l'impression que l'autostoppeur lui-même a du mal à les définir clairement. Quand Jeanne, une amie, lui demande pourquoi il part constamment pour faire de l'auto-stop, il dit d'abord qu'il ne sait pas pourquoi il part, puis il dit qu'il part pour les rencontres, ajoutant après qu'il part également pour les moments qu'il passe seul avec lui-même, mais aussi pour la découverte des endroits nouveaux (voir *Par les routes* : 74). Le lecteur comprend ici que les voyages en auto-stop sont une chose difficile à expliquer pour l'autostoppeur. Peu après il donne encore une autre raison :

« J'en ai besoin, il a fini par dire. Je crois que c'est ça, tout simplement. J'en ai besoin. Il y en a qui ont besoin de faire du sport. Il y en a qui boivent, qui sortent faire la fête. Moi j'ai besoin de partir. C'est nécessaire à mon équilibre. Si je reste trop longtemps sans partir j'étouffe » (*Par les routes* : 75).

Apparemment, partir présente avant tout une sorte de nécessité vitale pour l'autostoppeur, s'évader sur la route lui évite d'étouffer dans sa vie quotidienne. Cependant, Sacha souligne que l'autostoppeur ne fuit pas sa vie, mais que ce sont surtout la faim et la curiosité de l'autostoppeur qui l'empêchent de « [...] renoncer à la multitude des rencontres possibles » (*Par les routes* : 109). D'un côté l'autostoppeur a donc *besoin* de bouger, ses voyages sont essentiels pour son bien-être, de l'autre côté il semble qu'il en profite également pour visiter son pays et pour faire des nouvelles rencontres. Les raisons évoquées ici sont donc multiples, mais ce qui est intéressant ici, c'est le fait que l'autostoppeur comprend ses voyages comme des

pauses de sa vie quotidienne, car le topos de s'absenter sur la route, d'entamer une aventure routière qui nous sépare de notre vie de tous les jours, se trouve au centre du récit de la route¹. L'autostoppeur s'inscrit dans cette tradition, cependant, il n'entame pas un seul voyage mais fait de l'auto-stop une sorte de hobby, s'absentant sur une base régulière comme d'autres font du sport ou la fête. Ce n'est donc pas un seul voyage qui changera la vie de l'autostoppeur, mais ce changement se fera pas à pas, d'un auto-stop à l'autre, jusqu'à ce qu'il décide de ne plus rentrer.

En quoi les motivations données ci-haut et la pratique régulière de l'auto-stop jouent-elles sur l'évolution de l'autostoppeur au cours du roman? Nous observons que son besoin récurrent de se mettre sur la route et ses voyages épisodiques en auto-stop mènent à une lente disparition de celui-ci sur le plan narratif. Cette lente disparition commence précisément le jour après que l'autostoppeur retrouve pour la première fois depuis environ vingt ans son ami Sacha et part à cette occasion pour presque deux semaines sur la route au lieu de trois ou quatre jours comme d'habitude (voir *Par les routes* : 64). Par la suite, il part de plus en plus souvent et de plus en plus longtemps sur la route, laissant sa famille et Sacha plusieurs jours sans leur faire signe (voir *Par les routes* : 84). Même s'il n'est plus là physiquement, l'autostoppeur ne cesse cependant pas d'occuper les pensées de Marie et de Sacha (voir *Par les routes* : 85). Cela ne change pourtant rien au fait que nous apprenons très peu sur la vie de l'autostoppeur sur la route, sur l'effet que les voyages ont sur lui. Ici nous pensons aux propos de Virant sur la dissolution de l'identité du sujet comme étant favorisée par le récit de la route de l'ère postmoderne: si au début l'autostoppeur essaie encore d'assumer ses responsabilités en tant que mari et en tant que père de famille, le lecteur assiste au cours du roman non seulement à sa lente disparition physique sur le plan narratif, mais également à la dissolution de son existence d'auparavant. Il décide de ne plus rentrer chez lui, sa femme et lui se séparent. Ainsi, l'autostoppeur déconstruit son ancienne existence au cours de ses voyages. En ceci il se différencie des autres personnages du roman : sa femme Marie et Sacha entreprennent à leur tour des voyages en voiture ou en auto-stop, mais contrairement à l'autostoppeur, ils en reviennent. L'expérience de la route les aide à trouver leur place dans la vie, pendant qu'elle provoque chez l'autostoppeur une transformation en nomade de la route, qui rejette l'idée d'un possible retour dans son ancienne vie. En outre, le fait que l'autostoppeur n'a pas de nom dans le roman contribue dès le début à la dissolution de son identité et peut être interprété comme signe avant-coureur de sa décision finale de rester sur la route. Ainsi, son destin est dès le début inévitablement lié au départ et à la route. En plus, l'étiquette d'« autostoppeur » le rend abstrait dans le sens où il reste coincé dans une identité de passager qui, comme le souligne Augé, n'est qu'éphémère et qui justement nous permet de goûter « [...]

¹ Le terme de *road-novel* est utilisé aux États-Unis, en Angleterre, mais également en Allemagne où on se contente de reprendre l'anglicisme, contrairement au territoire franco-canadien où se sont établis les termes « romans de la route » (Virant 2019 : 635) ou « romans-routes » (Monette 2006 : 30). En France nous trouvons également le terme du « récit de la route » pour analyser le *road-novel* américain, allemand et québécois (Brasebin 2013 : 5), que nous avons décidé d'utiliser.

pour un temps les joies passives de la désidentification et le plaisir plus actif du jeu de rôle » (Augé 1992 : 129). Le fait que l'autostoppeur n'a pas de nom nous laisse donc supposer que son identité de voyageur et de passager l'emportera finalement sur son identité de mari et de père de famille. Avant d'analyser de plus près ces voyages, nous examinerons d'abord la route, la voiture et l'auto-stop concernant le rôle qu'ils jouent dans la dissolution de l'identité de l'autostoppeur.

3. Le rôle de la route, de la voiture et de l'auto-stop

Dans son étude sur les non-lieux de 1992, Augé compte les moyens de transport parmi les prolongements de la route, les identifiant ainsi également comme des non-lieux (voir Augé 1992 : 48). Nous sommes d'accord avec ce classement, cependant il nous semble important ici de différencier les deux concernant leur statut pour l'individu. Pour nous, la route agit notamment comme cadre et décor du récit, comme un lieu public où les gens circulent et coexistent sans toutefois se rencontrer personnellement. La route héberge temporairement les voyageurs, ils circulent sur elle sans qu'elle leur appartienne toutefois. En revanche, la voiture doit être comprise comme un lieu privé, un espace clos et intime, qui circule sur le non-lieu que présente la route et qui fournit une perspective micro des actions et des interventions des passagers. Cette distinction est notamment importante pour le roman de Prudhomme, vu qu'il se concentre sur la pratique de l'auto-stop, façon de voyager où la question de l'intimité est renégoiée chaque fois que l'autostoppeur pénètre dans ce sanctuaire privé d'un conducteur inconnu. Étant donné que cette distinction est importante pour notre analyse, nous examinerons ci-dessous la route et la voiture séparément.

3.1 La route

Afin de comprendre les voyages de l'autostoppeur et leurs évolutions au cours du récit, il est important ici de faire une différence entre sa perception de l'autoroute et des *petites* routes. Au début, cette première présente pour lui la route parfaite pour découvrir la France, d'après lui la vue qu'elle offre du paysage est devenue caractéristique de la perception de notre époque :

« Est-ce qu'aujourd'hui pour la plupart d'entre nous elle [la France] n'existe pas d'abord sous ce rapport : des forêts et des champs regardés par les vitres de nos voitures ou du TGV. Un bloc de vert et de brun entrevu par-delà une rambarde d'autoroute dont chacun de nous pouvait décrire, pour l'avoir longée mille fois, le renflement, le poli, les diaprures, les rivets » (*Par les routes* : 106).

Cette observation fait penser à Augé, dans le sens où il revient dans un article de 2010 sur son concept des non-lieux et où il souligne que la globalisation augmente le nombre des personnes qui circulent et par conséquent le nombre des non-lieux liés à la circulation (voir Augé 2010 : 172). Ainsi, le rapport de l'homme avec son pays change de plus en plus, il le traverse plutôt que d'y pénétrer et les images qu'il en obtient à travers une vitre de voiture ou d'un TGV lui sont plus familières que les images provenant de l'intérieur du pays. L'autostoppeur apprécie lui aussi cette vue limitée et superficielle qu'il obtient à partir de la voiture :

« Il soutenait qu'il n'y avait rien d'autre à chercher. Que la France c'était ça : le trait horizontal d'une rambarde, et par-dessus la rambarde un clocher d'église qui glissait au loin, la grappe de maisons d'un village déjà disparu, mangé par les halliers et les boqueteaux d'arbres, ravalé par les courbes du relief, le brouillard, les tons pâles des collines et de la plaine » (*Par les routes* : 107).

Pour lui l'autoroute permet ainsi de saisir la vraie nature de la France. Des brefs aperçus provenant de loin, les parties que l'on capte de ces villes suggérées dont la totalité nous échappe, le glissement du paysage, tout cela fait pour lui le charme de la France et de ses voyages sur l'autoroute. Il va encore plus loin dans son amour pour les autoroutes, les voyant comme une métaphore de la vie :

« Il aimait les autoroutes. La glissade des autoroutes. L'impossibilité de faire marche arrière. Sur l'autoroute on ne se retourne jamais, il disait. Pas de place pour le repentir. On s'arrête le temps de franchir un péage, de refaire le plein. Et on repart. Marche avant, toujours. On avale l'espace. On le vainc. On le mange » (*Par les routes* : 108).

L'autoroute présente pour l'autostoppeur le cours de la vie où, tout comme sur l'autoroute, l'homme ne peut pas faire marche arrière et ne cesse de foncer vers l'avant, où il n'a pas le temps de regretter quoi que ce soit. L'homme a besoin de bouger et sur l'autoroute il lui est possible de bouger à grande vitesse, d'avoir l'illusion de s'approprier un grand espace en peu de temps. Nous pouvons constater que cette description reflète l'existence de l'autostoppeur en dehors de la route en tant que mari et père, vers laquelle il a encore l'habitude de revenir dans la première moitié du roman. Cependant, il changera bientôt son attitude et dans ce sens, il est important de parler du moment où il renonce à ses autoroutes bien-aimées.

Si l'autostoppeur les chérit encore au cours de la première moitié du roman, il change désormais de méthode, renonçant à la confortabilité des autoroutes : « Fini la France traversée à 130 à l'heure. Fini les berlines intérieur molletonné et les longs trajets confortables d'une aire à l'autre » (*Par les routes* : 162). Il les abandonne en faveur des petites routes qui sont censées l'amener dans l'intérieur du pays. Soudainement, l'autoroute n'est plus perçue comme celle qui lie les lieux entre eux, mais comme une frontière qui sépare les automobilistes du 'vrai' pays : « Nous avons compris qu'il passait, résolument, de l'autre côté de la rambarde. S'enfonçait dans le pays. S'égarait dans les vaisseaux secondaires du réseau routier. En explorait même les plus fins capillaires » (*Par les routes* : 162). Ce sentiment de frontière est encore renforcé un peu plus tard, quand l'autostoppeur se trouve à Yves, où la mer et la zone habitée sont séparées par une autoroute : « Autant dire un mur. Plus qu'un mur. Le plus dangereux, le plus bruyant, le plus infranchissable de tous les murs » (*Par les routes* : 165). Non seulement l'autoroute agit pour lui comme une frontière, mais elle obtient en plus un caractère hostile et dangereux. Même s'il continue à faire de l'auto-stop, il préfère dorénavant ces « [...] vaisseaux secondaires du réseau routier » français qui lui fournissent l'impression de découvrir véritablement son pays. Ce changement de mentalité face à l'autoroute constitue un aspect intéressant

du roman de Prudhomme. Il abandonne finalement l'idée de la vie comme trajet linéaire à grande vitesse. Ce que l'autostoppeur veut justement, c'est de pouvoir faire marche arrière, de ralentir et d'être capable de regarder de plus près ce qui se trouve au-delà de l'autoroute. Dans sa vie, il a pris jusque-là le chemin de mari et de père de famille, maintenant il se décide à aller au-delà de cette existence. À partir du moment où il se décide à quitter l'autoroute, son destin est scellé, c'est le moment où il se transforme en nomade de la route, où il se débarrasse de son ancienne existence. Ainsi, les différentes routes dans le roman présentent non seulement les lieux d'action de l'histoire de l'autostoppeur, mais également le changement de sa mentalité face à la vie qui mènera à la dissolution de son identité. C'est *par les routes* – comme l'indique le titre – que ce changement se déroulera.

3.2 La voiture et la pratique de l'auto-stop

À côté de l'autoroute, la voiture comme moyen de transport et l'auto-stop comme façon de voyager occupent des rôles cruciaux dans l'histoire. Au début de son vol, Pierre Dupont, le voyageur que Marc Augé introduit dans son étude sur les *Non-Lieux* de 1992, tombe sur la publicité Renault suivante :

« Renault Espace : "Un jour, le besoin d'espace se fait sentir... Ça nous prend sans prévenir. Ensuite, ça ne nous lâche plus. L'irrésistible envie d'avoir un espace à soi. Un espace mobile qui nous emporterait loin. On aurait tout sous la main et ne manquerait de rien..." » (Augé 1992 : 11).

La voiture, cet espace mobile qu'on a que pour soi, qui nous permet d'aller où et quand on veut, qui nous donne l'impression de n'avoir besoin que d'elle pour être heureux, ce symbole de la liberté individuelle est au centre de la philosophie et de la popularité du récit de la route. Cependant, elle fournit non seulement un sentiment de liberté au conducteur, mais également un sentiment de sécurité, elle présente un espace privé et intime où le conducteur se sent chez soi. L'importance de l'intimité et du sentiment d'être chez soi que procurent la voiture à son propriétaire sont également soulignés par le chercheur néerlandais Hans Jeekel qui à son tour identifie la voiture en Europe occidentale comme un prolongement de la maison propre, une sorte de salon sur roues (voir Jeekel 2013 : 59). La voiture joue aussi un rôle important dans le roman de Prudhomme, mis à part qu'ici l'autostoppeur ne circule pas dans sa propre voiture, mais pénètre et s'incruste dans la voiture de personnes inconnues, partageant ainsi temporairement la vie des conducteurs inconnus. Ainsi, s'étant donné comme but de rencontrer le plus de personnes possibles sur la route, il devient expert dans le co-voiturage et parle de sa fascination pour l'habitacle à Sacha :

« Un jour il faudra que tu écrives sur les habitacles de voiture [...]. Un jour il faudra que tu essaies de dire tout ce que ces intérieurs feutrés racontent sitôt qu'on y pénètre. L'habitacle et son occupant comme un monde éphémère, une parenthèse, une île. L'intimité soudain [sic] des corps, des manies, des gestes. La place prise par le moindre gargouillis, la moindre odeur immédiatement décelée par les deux nez

placés en cohabitation. L'impossibilité d'échapper aux sens de l'autre. L'impossibilité symétrique de soustraire ses propres sens à la présence physique du voisin. Au volume de son corps. Chacun des deux passagers mis à nu. Prisonnier du même air confiné que son voisin. Condamné à partager chaque sms, chaque appel, chaque velléité d'appel. Le même huis clos qu'à bord d'un petit bateau mais sans l'échappée du grand air. Sans la lessive rafraîchissante du large » (*Par les routes* : 96-97).

D'après l'autostoppeur, l'habitacle constitue un monde éphémère qui se dissout aussitôt que l'on y sort. Cependant, le temps qu'il dure, l'habitacle est comparable à une île, à un huis clos où il est impossible d'échapper à l'autre, aux sens de l'autre, on y partage tout ce qui est dit, écouté et senti. À partir du moment où il pénètre dans une voiture, l'autostoppeur et le conducteur sont forcés d'*exister* ensemble pour un bout de temps. Se rencontrant dans la voiture, ils restent dans le contexte de la route, dans « l'anonymat relatif » que fournit le non-lieu d'après Augé, qui est perçu par les passagers « [...] comme une libération par ceux qui, pour un temps, n'ont plus à tenir leur rang, à se tenir à leur place, à surveiller leur apparence » (Augé 1992 : 129). Ainsi, l'expérience de la route comme non-lieu rend les personnes qui y circulent égales en les transformant toutes en passagers, leur donnant justement la possibilité de se libérer du rôle qu'elles occupent dans leur vie quotidienne². L'autostoppeur semble avoir une idée semblable, lorsqu'il parle à Sacha de la conversation qu'il a eue sur la route avec une jeune conductrice:

« Je lui ai posé la même question qu'à tous les automobilistes : que faire. [...] Moi cette question je me la pose à propos de la vie tout entière, je lui ai dit. À ton avis qu'est-ce qu'il faut faire tout court. De la vie. De la mort. De l'amour » (*Par les routes* : 52).

L'autostoppeur s'intéresse surtout à l'homme derrière le volant, aux expériences générales partagées par tous. Au cours du voyage, les occupations de la vie quotidienne disparaissent, donnant ainsi libre cours à des discussions philosophiques sur la vie. Cependant, ces rencontres favoriseront la dissolution de sa propre identité, dans le sens où il préfère partager temporairement la vie des autres au lieu de s'en construire une. Les voitures sont donc comparables à des bulles, donnant l'impression à l'autostoppeur de partager l'existence d'une autre personne. Néanmoins, ces bulles sont éphémères et nous verrons qu'il souffre chaque fois de toutes ces vies possibles qu'il ne peut finalement pas mener à leurs côtés.

² Cependant, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de différences entre les automobilistes. Si nous considérons les différentes marques et modèles qui existent sur le marché, l'automobile fonctionne surtout comme un symbole de prestige. Cependant, tous les conducteurs et toutes les conductrices sont soumis au maniement de leur voiture et aux mêmes conditions extérieures. Un embouteillage par exemple rend tous les passagers égaux, tout le monde est forcé d'attendre et les puissances des différentes voitures ne jouent plus aucun rôle. Concernant l'expérience de l'embouteillage sur l'autoroute provoquant une égalité parfaite parmi les automobilistes, voir le récit « L'autoroute du Sud » de Julio Cortázar de l'année 1966 qui en donne un bon exemple.

4. La nature des voyages de l'autostoppeur

Dans une dernière étape, nous tenterons de saisir la nature des voyages de l'autostoppeur. Nous verrons que le caractère touristique des voyages contribuera à la dissolution de son identité, il se trouvera finalement prisonnier dans son identité de voyageur.

4.1 Le caractère touristique des voyages

Concernant l'aspect touristique des voyages de l'autostoppeur, nous argumenterons que celui-ci se comporte en « voyageur-spectateur » d'après la définition d'Augé : ses voyages sont de nature excessive, il parcourt un grand nombre de lieux qu'il n'arrive cependant pas à saisir entièrement (Augé 1992 : 108). Le résultat en est un « effet de "dépaysement" », provoquant une rupture avec le paysage qui « [...] l'empêche d'y voir un lieu, de s'y retrouver pleinement », et cela en dépit des photos qu'il garde comme preuve » (*ibid.*). D'ailleurs, ces voyages excessifs s'inscrivent dans une sorte de jeu de l'autostoppeur, consistant plutôt en une 'chasse aux noms' qu'en une 'chasse aux lieux', faisant penser aux constats d'Augé concernant les noms sur les pancartes au bord de la route qui sont censés faire rêver les passagers :

« On peut l'interpréter très légitimement comme tendant à séduire et à retenir le passant, le touriste ; mais on ne peut lui accorder précisément quelque efficacité à cet égard qu'en la mettant en relation avec le goût de l'histoire et des identités enracinées dans le terroir qui marque incontestablement la sensibilité française de ces vingt dernières années. Le monument daté est revendiqué comme une preuve d'authenticité qui doit de soi susciter l'intérêt : un écart se creuse entre le présent du paysage et le passé auquel il fait allusion. » (Augé 1992 : 88–89).

Selon Augé, la pancarte a comme but de séduire le passager, de lui servir de preuve d'authenticité du paysage qu'il traverse. L'autostoppeur n'est pas une exception quand il parle de sa fascination pour les panneaux aux bords des autoroutes qui le font rêver, sans toutefois lui montrer les monuments y étant indiqués :

« Les noms illustres lus au milieu du paysage désert, à l'aplomb de la bande d'arrêt d'urgence : La grotte de Lascaux, L'abbaye du Thoronet, Le pont du Gard, Le massif du Luberon, Les jardins de Valloires, Le lac du Salagou. Il les contemplait avec enthousiasme, cherchait au loin dans la direction indiquée par la flèche. S'amusait de n'apercevoir que du vide, des arbres, un pan de colline parfaitement désert. Comme si les panneaux marron [*sic*] avaient moins vocation à nous conduire où que ce soit, disait-il, qu'à simplement faire vibrer ces noms dans le paysage. Le charger de leur aura » (*Par les routes* : 107–108).

Comme Augé l'observe dans son étude, l'autostoppeur est enchanté par les noms et par les idées qu'ils évoquent chez lui, d'autant plus parce que les lieux désignés restent cachés dans le paysage, permettant ainsi de se laisser emporter par son imagination. Ainsi, l'autostoppeur a bel et bien l'impression d'attraper quelque chose de ces paysages qu'il traverse, c'est-à-dire une sorte d'aura propre à ces lieux,

cependant, ces images ne sont que dans sa tête. Comme le dit Augé, les noms ne nous approchent pas du vrai paysage, leur but est plutôt de nous attirer et de nous séduire avec une *idée* du paysage. Ce jeu se développera au cours du roman, même après sa décision de quitter l'autoroute : une fois pénétré à l'intérieur du pays, l'autostoppeur est hanté par les villes et les villages portant des noms curieux, il ne les choisit que d'après leurs noms, faisant ainsi des « [v]oyages impératifs: Allons, Viens, Cours, Bulle, Bois, Palis, Tournefort, Oust, Cloue, Salives, Soyons » ou des « [v]oyages anatomiques: Menton, Courbes, Corps, Ongles, Hanches, Aureille, Gland, Sein, Chatte, Colone, Saint-Genou, Osse, Chevillé » pour ne nommer que quelques-uns, jouant notamment sur la phonétique des noms (*Par les routes* : 240). L'autostoppeur les utilise même comme code de communication, envoyant à son ami Sacha, l'écrivain, des cartes postales provenant « [d]e Balzac, de Duras, d'Espère », et à son fils des cartes postales venant « [d]e Joyeuse, de la Force, d'Ogres » (*Par les routes* : 166), qui sont compris par eux comme « [...] des pensées. Des signes. Une façon de maintenir le lien » avec eux (*Par les routes* : 220). Ainsi, la quête de noms a pour but de satisfaire sa propre curiosité, mais sert également à rester en contact avec sa famille. Cependant, à part les noms, le lecteur n'apprend à peu près rien sur les lieux qu'il visite, mêmes les cartes postales se ressemblent, représentant « [s]ouvent l'église et la place du village, comme l'échantillon le plus représentatif, la cellule de base à partir de laquelle on pouvait à peu près se faire une idée des rues alentour » (*Par les routes* : 220). Ainsi, nous pouvons constater que les voyages de l'autostoppeur ne se jouent que dans l'imagination de Sacha, de sa famille et – vu que l'histoire est racontée du point de vue de Sacha – dans l'imagination du lecteur, celle-ci se nourrissant des noms et des cartes postales que l'autostoppeur leur transmet. Dans ce sens, nous avons l'impression que l'autostoppeur a tout vu, mais en vérité, il ne voit rien, se hâtant de lieu en lieu, chassant des idées, des noms plus que tout.

Ce jeu de noms est d'ailleurs complété par le jeu des rencontres, plus précisément par le jeu des habitacles, étant donné que pour l'autostoppeur, les rencontres qui se font dans l'habitacle occupent une place spéciale :

« Il décrivait l'instant étrange où le marché est conclu, l'accord passé, et alors en un éclair le jeu d'interpellation muette s'interrompt, d'un coup il n'est plus de la moindre utilité, il n'y a plus à convaincre, simplement à attendre la traduction en actes de la promesse tacitement faite. L'automobiliste et l'autostoppeur à partir de ce moment liés. Traversés par cette même pensée : tout à l'heure, dans quelques minutes à peine, nous serons assis côte à côte dans le même habitacle, nous nous parlerons, nous nous raconterons mutuellement nos journées, échangerons nos vues sur la vie, en saurons plus l'un sur l'autre que n'en savent certains de nos amis les plus proches » (*Par les routes* : 96).

Les rencontres sur la route, le moment où l'autostoppeur pénètre dans l'habitacle de l'automobiliste élu, l'intimité qui se crée lors du temps passé ensemble, provoquent chez lui des sensations fortes. Une fois il raconte à son ami Sacha sur plus de trois pages ses rencontres avec les automobilistes, du type : « Au

fait est-ce que je t'ai raconté Fabienne, cette psychiatre qui m'a conduit de Lorient à Paris. Est-ce que je t'ai raconté Thierry qui ne devait au départ me dépanner que 30 bornes et qui m'a finalement gardé cinq heures » (*Par les routes* : 99). Sa fascination, sa curiosité ne se limitent donc pas uniquement aux villes et aux villages, il collectionne non seulement des cartes postales, mais également des photos des automobilistes avec lesquels il a voyagé. Sur ces polaroids, qu'il envoie à Sacha, il note minutieusement « [...] le nom et le prénom de l'automobiliste photographié, le trajet parcouru, le jour et l'heure de la rencontre » (*Par les routes* : 170). Avec 1432 photos au total à la fin du roman, nous pouvons certainement comparer la quantité excessive de personnes rencontrées avec la quantité excessive des lieux parcourus. Le problème n'est toutefois pas le caractère touristique de ces voyages, mais plutôt le fait qu'il reste enfermé dans son identité de voyageur, qui remplace à terme sa propre identité.

4.2 Les voyages et la dissolution de l'identité de l'autostoppeur

Comme nous l'avons vu plus haut, la fascination de l'autostoppeur et sa curiosité pour les lieux et les automobilistes vont de pair avec son besoin de partir pour ne pas étouffer, besoin qui finalement l'éloignera de sa famille. Nous avons l'impression que lors de ses voyages, il est à la recherche de quelque chose. Pas seulement des lieux ou des automobilistes, mais plutôt des existences, des vies alternatives à la sienne. Ceci se voit notamment dans son comportement face aux automobilistes auxquels il s'attache de plus en plus, sachant pourtant que ces relations limitées aux courts moments du trajet en auto-stop et à l'espace restrictif de l'habitacle et de la route ne sont qu'éphémères :

« D'habitude les inconnus qu'on rencontre se rattachent plus ou moins à la vie qu'on mène. Au travail qu'on fait. À l'école où vont nos enfants. [...] Tôt ou tard on les recroisera, on leur reparlera. Tandis que vous et moi : combien de chances avions-nous de nous rencontrer. Et maintenant nous allons détruire tout cela ? » (*Par les routes* : 233).

Ce passage nous évoque à nouveau la théorie des non-lieux d'Augé, où règne l'anonymat et où les rencontres ne sont pas faites pour durer. L'autostoppeur est bien conscient de l'instabilité de ces existences passagères dont il ne saisit toujours qu'une partie. Cette mélancolie des vies et des amitiés qui resteront non vécues pèse lourd sur l'autostoppeur, d'autant plus dit-il depuis qu'il a décidé de garder des traces de ces rencontres (voir *Par les routes* : 75-76). Pourtant, elles sont importantes à ses yeux, à la fin du roman il organise une rencontre entre tous les automobilistes avec lesquels il a voyagé, réunissant ainsi ce qui est décrit par Sacha comme « [l]a grande famille de ses automobilistes » (*Par les routes* : 172). Mais ici encore l'autostoppeur reste absent, finalement il ne rejoint ni sa famille d'automobilistes, ni sa famille à V. Il se contente de demeurer dans son rôle de voyageur-spectateur et de continuer ces voyages.

Outre les rencontres, le jeu de noms, c'est-à-dire l'excès des lieux parcourus, s'avère comme un moyen pour l'autostoppeur de se cacher derrière des lieux, de se

confondre avec les paysages qu'il traverse : comme le remarque Sacha, bien que l'autostoppeur reste en contact avec sa famille et avec son ami, il ne raconte rien ou presque rien de ce qu'il vit ou comment il va (voir *Par les routes* : 240). Ce sont à nouveau les noms des lieux qui font tirer des conclusions sur l'état de l'autostoppeur : « Il y avait des semaines où il était d'humeur sombre : Aspres-lès-Corps, L'Épine, Soucy, Aiguilles » (*ibid.*). Ainsi, l'autostoppeur se transforme lui-même en pancarte et par conséquent en spectacle pour sa famille et pour Sacha : ils arrivent à situer l'autostoppeur sur une carte, mais en fait, ils ne savent rien sur sa situation ou sur son état d'esprit lors de ses voyages. Son identité se confond avec les paysages qu'il traverse et son existence se mêle à celles des automobilistes où il s'incruste temporairement. Et il ne semble jamais être satisfait, il a toujours besoin de visiter plus de villes et de villages, de rencontrer plus de personnes, bref d'aller toujours plus loin. Quand il montre au début du roman son « tableau de chasse » qu'il a fait de ses voyages, il dit que normalement il pourrait être content rien qu'en le contemplant. Cependant, il ne voit ce qu'il lui manque encore : « Je vois toutes les régions laissées vierges. Je regarde le Cantal toujours désert et je me dis, prochain voyage direction Salers. Je regarde les Hautes-Alpes où je n'ai toujours pas mis le pied et je me dis, cap sur Gap » (*Par les routes* : 77). Ainsi nous pouvons constater que l'autostoppeur est non seulement hanté par un sentiment d'étouffer, par une curiosité ou une fascination pour son pays, mais également par ce sentiment de vide qu'il essaie de combler, tant sur le plan géographique que sur le plan personnel. Un vide qu'il n'arrive d'ailleurs pas à combler. L'autostoppeur demeure finalement dans son rôle de voyageur-spectateur, la route présente pour lui la ligne entre deux existences, son existence de mari et de père de famille, et son existence d'autostoppeur. Cependant, cette dernière ne peut être qu'éphémère, peu importe le temps qu'il passera sur la route. Au cours de l'histoire il se débarrasse de son identité de mari et de père de famille, se transformant en une sorte de Caïn moderne, à propos de qui Sacha se demande à la fin du roman dans quelle « immensité » il était allé « se perdre » (*Par les routes* : 294). Ici s'exprime l'idée que les voyages ne peuvent s'avérer fructueux pour le développement personnel, qu'une fois que l'on trouve des moments calmes pour en revenir et réfléchir, comme c'est le cas de Marie et de Sacha. L'autostoppeur d'ailleurs ne cherche pas de repos, il cherche l'immensité des routes et des paysages, immensité dans laquelle il abandonne son ancienne vie, en s'investissant entièrement dans son existence de passager et de voyageur-spectateur.

5. Conclusion

Le but de cet article était d'analyser la dissolution de l'identité de l'autostoppeur dans le récit de la route de Prudhomme. Nous avons argumenté ici que les voyages contribuent à la transformation de l'autostoppeur en nomade de route et par conséquent à la dissolution de son identité de mari et de père de famille. L'autostoppeur reste finalement enraciné dans son rôle de voyageur-spectateur. Il rejette son ancienne vie, préférant vivre une multitude d'existences brèves et éphémères au lieu de se construire une identité plus stable. De cette décision résultent les excès des lieux et des rencontres qu'il pratique, tout comme son sentiment de n'être

jamais satisfait de ce qu'il a déjà vécu, cherchant toujours à aller plus loin. Pour notre analyse, nous nous sommes servis de l'étude sur les non-lieux propres à la surmodernité d'Augé et des propos de Virant sur la nature du récit de la route. Celles-ci nous ont aidés à comprendre le rôle de la route et de la voiture dans la dissolution de l'identité de l'autostoppeur. Notamment le type du voyageur-spectateur qu'Augé introduit s'est avéré précieux pour nous, dans le sens qu'il nous a permis de saisir le caractère touristique des voyages de l'autostoppeur, tout comme l'instabilité de l'identité du passager. Le récit de la route de Prudhomme nous montre ce qu'il arrive quand on pousse l'idée du voyage touristique jusqu'à un point où l'on s'y perd et ce qui se passe quand l'on n'en revient plus.

Bibliographie

- Augé, Marc (1992), *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- Augé, Marc (2010), « Retour sur les 'non-lieux' », in *Communications* 87(2) : 171-178.
- Brasebin, Jenny (2013), *Road novel, road movie: approche intermédiaire du récit de la route*. Phd thesis, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III ; Université de Montréal, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02965762> (consulté le 24 mai 2021).
- Jeekel, Hans (2013), *The car dependent society: a European perspective*, Burlington, VT : Ashgate Pub.
- Monette, Pierre (2006), « 'Road novels: le roman-route' », in *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec* 2(4) : 30-31.
- Prudhomme, Sylvain (2019), *Par les routes*, Paris : Gallimard.
- Virant, Špela (2019), 'Road Novel: Zur gattungstheoretischen Begriffsbestimmung', in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49(4) : 633-651.

ART ET ARTIFICES DE LA PRÉFACE VIATIQUE : VOYAGEURS EN ORIENT

Samira SIDRI
Université Chouaib Doukkali El Jadida, Maroc
smirnof1971@yahoo.fr

Résumé

Cette étude entend décortiquer les nombreuses formes du discours préfaciel en rapport avec les conditions de sa production et le profil du préfacier dans certains récits de voyages au Maroc, en Algérie, en Égypte ou en Turquie du XVII^e au XX^e siècles. Il est intéressant de voir la diversité de la construction du moi dans les prolégomènes, destinés à prédisposer la bonne réception du récit. Du simple voyageur en quête d'exotisme au missionnaire mandaté, les avant-propos des relations de voyage offrent une pléthore de stratégies discursives où l'éthos du narrateur invoque une rhétorique propre au genre viatique. Lady Montagu, Bugéja, Eberhardt, Montesquieu, Loti et d'autres voyageurs invitent le lecteur, non seulement à explorer une expérience viatique par procuration, mais également à appréhender les secrets d'une démarche rhétorique sciemment entreprise.

Abstract

ART AND ARTIFICES IN THE VIATIC PREFACE

This study aims to investigate the many forms of the preface in relation to the conditions of its production and the profile of the preface writer in certain travel accounts in Morocco, Algeria, Egypt, or Turkey from the seventeenth to the twentieth centuries. It is interesting to see the diversity of the construction of the self in the prolegomenes, intended to enhance the good reception of the narrative. From the simple traveller in search of exoticism to the passionate missionary, the prefaces of travel relationships offer an array of discursive strategies where the narrator's ethos underpins a rhetoric specific to the travel literature. Lady Montagu, Bugéja, Eberhardt, Montesquieu, Loti and other travellers invite the reader not only to explore a travel experience, but also to grasp the secrets of a rhetorical approach consciously undertaken.

Mots-clés : *préface, récit viatique, voyageurs au Maroc*

Keywords: *preface, travelogue, travelers to Morocco*

Introduction

La préface, l'épître ou l'avant-propos sont les premiers outils visibles par le lecteur avant la découverte des faits qui lui seront exposés. Une certaine entrée en la matière ou une mise en situation à même d'aiguiser son appétence et d'orienter sa lecture. Un lecteur averti en vaut deux, si l'on se prête au jeu de la reconnaissance et du marquage de territoire que propose l'épître. Le préfacier se comporte en éclaircur

10.52846/AUCLLR.2021.01.20

du récit pour le lecteur à l'image de l'auteur, qui campe souvent le même rôle pour un lectorat plus large, direct ou indirect, contemporain ou futur. « Les textes d'avertissement qui escortent tant d'ouvrages peuvent se présenter sous des formes et des noms les plus divers : ils peuvent être écrits en vers ou en prose, prendre la forme d'un dialogue » (Leiner 1990 : 111-119). De ce fait, l'écrivain le conçoit, non de manière aléatoire ou spontanée, mais recourt à une kyrielle de procédés rhétoriques. Les plus exercés et les plus éloquents parmi les écrivains voyageurs jonglent à souhait avec les techniques de l'*élocutio* et de la *conquestio* ; d'autres n'y parviennent pas avec autant d'effets de sublimation. Certains, ayant pris à cœur de livrer leurs impressions de séjour au Maroc ou dans certains pays arabes, ont conjugué l'art d'écrire au désir de marquer les esprits dès la première page de leur récit, en redoublant d'artifices et d'ingéniosité rhétorique. Il est idoine donc de cerner les diverses formes de cette tradition préfacielle viatique, de la plus classique à la plus fantaisiste. Nul autre recours pour accompagner notre réflexion ne paraît possible sans revisiter les *Seuils*, sur la perception taxinomique de Gérard Genette. Qu'entendons-nous par discours préfaciel ? S'agit-il effectivement d'une balise permettant au lecteur éventuellement d'entrer en contact avec une production littéraire, qui « [...] se présente rarement à l'état nu » (Genette 2014 : 7), censée nous convier dans un monde pensé, créé ou recréé au gré de l'auteur. En effet, peu de voyageurs introduisent le lecteur dans leur univers, sans l'accompagner, et lui proposer un mode d'emploi de lecture pour appréhender le récit. Combien de fois n'a-t-on pas eu le sentiment à la lecture d'un roman que la préface annonciatrice ou que l'avertissement introducteur pourrait bien indisposer certains lecteurs rebelles à ce genre de pratiques littéraires. Et pourtant, il y a tant d'intentions à repérer par le lecteur averti, sur la démarche préfacielle qui présente un ethos multiforme, et éclaire sur une divergence de posture. C'est cette diversité préfacielle que nous entendons déceler dans certains récits de voyage effectués au Maroc, en Algérie et en Turquie, ce qui explique le choix du titre. Il s'agit de voyageurs choisis pour leurs profils divers et leurs origines différentes afin d'appréhender au mieux des stratégies scripturaires inhérentes soit au profil du voyageur, soit à son genre. Sans vouloir ranger les uns ou les autres dans une analyse d'étiquetage, il s'agit d'y repérer les particularités, notamment chez Montesquieu, Bugéja, Audouard, de Castries, Lady Montagu et quelques voyageurs...

1. L'écriture du moi ou de l'autre de quelques voyageurs en Orient

Formulée en amont du périple du voyageur, l'instance préfacielle sollicite d'autres prestances parallèles à l'acuité de transposer fidèlement aux lecteurs les faits vécus. Celles-ci relèvent principalement du don d'habiller l'éthos du narrateur et d'amadouer la sensibilité du lectorat. Tout le discours introductif mis à ce service, tend à atténuer le fait que certains critiques n'en déduisent que le côté décoratif, destiné à enjoliver le récit viatique, et à lui conférer une certaine légitimité auprès des destinataires. Ruth Amossy rappelle à ce propos que « [...] l'image projetée par l'orateur ne doit pas seulement susciter chez l'auditoire un jugement de valeur fondé en raison : elle doit aussi parler au cœur, elle doit émouvoir » (Amossy : 117).

De ce fait, se profile derrière toute manifestation préfacielle, une permanente construction de l'éthos de l'écrivain-voyageur soucieux de la réception de son récit auprès des lecteurs. Aussi procède-t-il à un échafaudage de stratégies énonciatives, discursives et rhétoriques souvent plus laborieux que le récit du périple qui s'ensuit, comme le soulignent Mohammed Benjelloun et Abdeslam Hbabou :

« Est ainsi plus ou moins comblé le domaine de l'éthos qui est la condition première de la prise de parole persuasive et efficiente. Avant d'être une instance scripturaire performative, le voyageur se laisse d'abord identifier par son vécu antérieur au voyage, lequel vécu met le lecteur en situation d'intéressé » (Benjelloun/Hbabou : 2020).

Qu'elle soit auctoriale ou allographe, la préface du voyageur en exploration au Maroc devient l'espace privilégié pour l'apologie de soi ou de ses prédécesseurs. C'est l'arène propice où le préfacier expose ses arguments, procède à la démonstration en vue de gagner la sympathie du récepteur, même le plus méfiant. En sus du délibératif et du judiciaire, le préfacier recourt au troisième genre de la rhétorique selon l'acception d'Aristote, « [...] le genre épideictique loue ou blâme » (Bonafous 1856 : 31). Son discours est par essence dithyrambique quand il s'agit de rendre compte au lecteur de la valeur rare et héroïque de la personne décrite. Ainsi, pour les continuateurs de la vision expansionniste au Maroc, la glorification des voyageurs dévoués à leur mission civilisatrice, dans la préface des frères Tharaud, se voulait doublement publiciste dans *Notre protectorat marocain la première étape 1912-1930*. En effet, décrire les qualités morales de ces voyageurs hors pair se fait non d'une manière neutre et sobre, mais invoque l'emphase et l'hyperbole, en vue de rehausser l'excellence inédite des préfacés.

« Gardant pendant près de quatorze ans à la tête du Maroc l'homme qui était fait pour le Maroc, cela aussi c'est une chance, quelque chose d'extraordinaire, d'inouï [...]. En toute chose son infaillible bon sens allait d'instinct aux solutions les meilleures » (Colliez 1930 : 4).

Faisant à la fois l'encensement littéraire de l'auteur André Colliez et des prouesses militaires du général Lyautey lors de sa résidence au Maroc, le témoignage tharaudien enrichit le texte viatique d'un complément d'autorité en redoublant son authenticité.

De son côté, le sieur Roland Fréjus invoque son statut de serviteur du roi, quand bien même se cachaient derrière son séjour au Maroc des motifs professionnels, en regard à son titre de négociant, « La gloire de servir notre prince, la passion de mériter l'estime d'une compagnie considérable, et l'honneur d'établir un négoce dans les Etats du Roy du Tafilete, font les trois motifs qui m'ont obligé de faire le voyage » (Fréjus 1670 : 2). En parallèle, la seconde épître explicative, à l'attention du lecteur, met en avant son désintéret et son détachement de toute volonté de se rendre notoire. Aussi déclare-t-il : « Au lecteur. Ce n'estoit pas mon dessein de faire imprimer la Relation du voyage que j'ay fait en Mauritanie » (Fréjus 1670 : 1). Nous convenons qu'au désir de subjuguier le récepteur, s'ajoutait la dimension religieuse chez certains préfaciers du XVII^e siècle. Il fallût trouver l'astuce

ingénieuse pour entourer l'éthos du voyageur d'une aura *idéologique*¹, envoyé pour sauver la vie de ses semblables, au péril de la sienne. L'écrivain-voyageur, en l'occurrence Dan Pierre, délimite son territoire d'action, sa posture professionnelle et met en œuvre la stratégie discursive correspondant à son statut de trinitaire, chargé du rachat des captifs chrétiens : le ton est alarmiste et véhément. Il y est question de positionnement idéologique face à un adversaire. L'autre est jugé barbare, selon les propos de l'énonciateur, ce musulman auquel il s'oppose, duquel il s'indigne, est nécessaire pour valider sa distanciation morale, ou du moins peaufiner l'image que doit se faire le destinataire d'un destinataire, en plein exercice de son éthos *catégoriel*. Nous empruntons à Maingueneau sa conception tripartite sur les types de l'*éthos*, « La dimension *catégorielle* de l'*éthos* recouvre des catégories de natures très variées. Il peut s'agir de rôles liés à l'exercice du discours, appréhendé sous diverses facettes : par exemple conteur, romancier, écrivain, poète, prophète » (2014).

Rien n'est donc épargné pour s'adjudger les bonnes qualités morales lors de la construction du « moi » du rhéteur, imbu de sa supériorité face aux indigènes de la contrée visitée. Dans *Le Maroc : notes d'un voyageur*, le chanoine Léon Godard esquisse par le recours à un lexique péjoratif, le portrait d'un pays déliquescence. Selon le missionnaire, « Il (le Maroc) descend de jour en jour de la barbarie à l'état sauvage, et rien n'annonce qu'abandonné à lui-même il puisse, dans un temps donné, mettre un terme à cette décadence » (Godard, 1859 : 2). De telles révélations ne choquent plus le lecteur d'aujourd'hui, si l'on considère les préjugés culturels dévoyant toute neutralité, en rapport avec le contexte historique de l'époque. L'autre, africain, arabe, musulman de surcroît, était dépossédé de toute légitimité du moment qu'il n'adhérait pas au cadre européocentriste. Il est jugé au prisme d'un narrateur plongé dans les trois dimensions de son *ethos*, *catégoriel*, *idéologique* et *expérientiel*, mentionnées par Maingueneau, auxquels nous joindrons l'*éthos* social. Nous entendons par cette composante sociale, la part culturelle représentative de l'individu appartenant à une communauté aux valeurs délimitées par l'histoire, le culte et les coutumes. Cette dimension intrinsèque et inhérente à l'appartenance identitaire fait du voyageur le porte-voix de ses compatriotes, érigé en héros quand il obéit avec sollicitude aux fondements moraux de son pays d'origine, à son imaginaire collectif, ou s'indignant à l'image du trinitaire Dan Pierre, le donneur d'alerte implorant avec insistance l'intervention militaire du roi au Maroc vers l'an 1637. Ce type de sollicitation était souvent formulé suite aux nombreuses pérégrinations entreprises au Maroc en amont de l'époque coloniale, destinées à négocier le rachat des marins européens tombés dans les filets des flibustiers de Salé.

« La mesme consideration par qui la nature et les loix de la prudence nous obligent de recourir promptement aux remèdes des maux qui nous pressent, et d'implorer l'assistance de ceux qui peuvent en arrêter le cours, me donne la hardiesse de me prosterner aux pieds de votre majesté, pour luy offrir cette histoire de Barbarie et de

¹ « La seconde dimension de l'*ethos*, la dimension *idéologique*, est liée aux positionnements des locuteurs dans un champ conflictuel de valeurs (politique, esthétique, religieux, philosophique... » souligne Maingueneau.

ses corsaires. Car à tant de cruauté et de voleries que la tolérance et l'impunité leur font pratiquer journellement à la commune ruine des chrétiens, il n'y a point d'autre remède que la justice de vos armes, à qui sans doute le ciel en a réservé la vengeance. Ce que je ne publierois point si hautement pour me rendre suspect de flatterie, si la renommée ne m'avait déjà devancé, en le faisant savoir à toute la terre » (Dan 1637 : 7).

Deux siècles plus tard, s'inviteront de l'Algérie sous domination française, au cœur de son pays voisin le Maroc, des chanoines qui revendiquaient sans détours, leur souhait d'évangéliser les Marocains d'obédience musulmane. Citons à titre d'exemple le désir formulé par l'abbé Léon Godard, dans ses *Notes d'un voyageur*, « Il est permis de croire que les princes ne réussiront pas à relever les nations qu'ils gouvernent, à moins qu'elles n'abandonnent complètement le Coran pour l'Évangile » (Godard 1859 : 1). Notons que l'ambition exprimée par les révérends de l'église d'évangéliser les musulmans du Maroc, était d'abord initiée par les frères franciscains, venus prêcher la foi chrétienne, au péril de leurs vies au début du XIII^e siècle. À ce propos, l'historien Jacques Le Goff a consacré un essai sur le fondateur de cet ordre, *Saint François d'Assise* publié aux éditions Gallimard en 1999. Selon l'historien, ce mouvement messianique s'étendit vers l'Égypte et le Maroc. Certains récits viatiques et même des œuvres d'art² évoquent les dangers encourus par des missionnaires inspirés de ce mouvement comme André de Spolète martyrisé à Fès en 1532, plusieurs siècles plus tard. Ce dernier fut en 1918 le protagoniste principal du récit d'Henry de Castries, l'historien du Maroc pendant le protectorat, dans *Les Relations du martyr d'André de Spolète, Fez, 1532*, et également de Maurice Desmazières aux Éditions franciscaines en 1938. Au sujet de ces pérégrinations dont les auteurs ne cachaient que mal les intérêts radicalement tournés vers une domination politique ultérieure, toutes les bonnes intentions s'invoquaient dès lors pour légitimer la présence de ces voyageurs en mission. Yann Rodier critique les dessous d'une présence graduellement invasive, pour laquelle le concours des diplomates et des hommes de lettres fut concomitant.

« Les trémolos des uns se joignent aux intérêts économiques, politiques et diplomatiques des autres. Récits de captifs, voyages, cosmographies, correspondances épistolaires, relations diplomatiques, canards, histoires, polémiques politiques, mémoires, nourrissent et façonnent cet imaginaire double d'une Barbarie à la fois répulsive et attractive. Des bribes éparées de cette hantise du Barbare sont disséminées jusque dans les dédicaces d'ouvrages dont le contenu, sans rapport avec l'Orient, exhorte ou non le roi à agir contre le fléau barbaresque » (Rodier 2010 : 76).

Toujours dans cette dimension de l'éthos à qui incombe le devoir d'éveiller les consciences, le rédempteur des prisonniers chrétiens en appelle à l'autorité suprême du roi. Il continuera plus loin son discours persuasif à l'égard du roi, exprimant clairement une vision conquérante,

² Une toile montrant la *Lapidation d'André de Spolète* est à ce jour exposée à l'église Saint-Quentin-la-Chabanne en Nouvelle-Aquitaine.

« Car à tant de cruauté et de voleries que la tolérance et l'impunité leur font pratiquer journellement à la commune ruine des chrétiens, il n'y a point d'autre remède que la justice de vos armes, à qui sans doute le ciel en a réservé la vengeance » (Dan Pierre 1637 : 8).

Ce souci éthique de se montrer attaché autant à sa mission qu'à sa société d'appartenance révèle un aspect civique de l'*éthos* du voyageur, lequel est fondamental pour assurer son entière réception par la société qu'il est censé représenter. Quand celle-ci et plus particulièrement l'auditoire, adhèrent parfaitement à ses idéaux, ou que le lecteur y vive par procuration, toutes ses attentes, le voyageur réussit le pari de se faire introduire, et de susciter la reconnaissance, à tel point que sa réputation fait des émules de son vivant, perdure après sa mort, dans les témoignages des biographes qui l'évoquent en guise d'hommage. Aussi nous dira Jean Carnandet au sujet du chanoine Léon Godard :

« Il est mort victime de son zèle et de l'honneur sacerdotal, il a payé de sa vie le service qu'il a rendu aux catholiques de son temps. Les soucis que lui a suscités ce beau travail, ont abrégé sa vie, mais on peut dire de lui, comme de ce guerrier de l'antiquité, qu'il est mort enseveli dans son triomphe, et que son nom mérite de durer parmi nous entouré de respect » (Carnandet 1863 : 6).

En effet, ce n'était pas sans zèle que les préfaciers allographes agrémentaient leurs témoignages sur le périple du voyageur préfacé, jugé héroïque, surtout quand celui-ci se fait circoncrire pour embrasser l'islam, et prédisposer ainsi la communauté musulmane à l'adopter avec bienveillance. Dans le prospectus des *Voyages d'Ali Bey en Afrique et en Asie*, surnommé par le sultan de la Mecque : *Khadim beit Allah El haram*³, l'éditeur Jean-Baptiste de Bonaventure présente aux lecteurs férus d'aventures rocambolesques, le voyageur Domingo Badia y Lebliche, alias Ali Bey, magnifié pour ses hauts-faits, ses prouesses dignes des héros mythiques, « [...] professant l'islamisme, (il) eut entière liberté de pénétrer partout, et de tout observer. Philosophe par caractère, instruit dans les écoles d'Europe, il eut tous les moyens de décrire exactement, de transmettre ses observations » (El Abassi 1814 : 2).

C'est à la même expectative que tend la préface posthume de l'éditeur Calmann Lévy à propos de Gabriel Charmes, dans une *Ambassade au Maroc*, décédé d'une tuberculose en 1886 un an avant la publication de sa relation de voyage. Tous les indices biographiques à son sujet portent à croire qu'il avait vraisemblablement contracté sa maladie, au cours de ses pérégrinations. Quel autre moyen pourrait mieux attirer la compassion des lecteurs que de leur présenter le voyageur dans toute la petitesse de sa nature physique, de ses faiblesses, pour le grandir aux yeux des lecteurs ? Par le truchement d'une conqestio élogieuse, le préfacier ne propose pas la lecture du récit, mais expose l'état piteux du voyageur, pour mieux atteindre le *pathos* du récepteur. Aussi souligne-t-il que

³ Traduit de l'arabe : Serviteur de la maison sanctifiée de Dieu.

« M. Gabriel Charmes avait à un degré rare le don puissant de la vie ; il animait tout ce qu'il touchait ; mais il était déjà et depuis longtemps en proie à un mal sans remède, lorsqu'il écrivait, avec une sorte de hâte, les chapitres de ce livre qu'il n'a pas fini. » (Charmes 1887 : 10).

Et pourtant, nous rappelle l'éditeur, dans son envolée dithyrambique sur l'abnégation sacrificielle de Charmes, qui voua jusqu'au dernier souffle de sa vie pour éterniser le partage de ses souvenirs, dans un récit narré presque sur le lit de mort. *Une ambassade au Maroc* est un ensemble d'articles du rédacteur du *Journal des Débats*⁴ de Gabriel Charmes, publiés en 1886 par la *Revue des deux Mondes* et réédités dans un même recueil posthume en 1887.

« Les premières lignes sont pleines d'ardeur, d'humeur remuante, d'ambition voyageuse ; les dernières sont douces, calmes et reposées comme une voix qui tombe. Le héros arabe du début se plaignait que l'océan arrêât sa marche, un obstacle plus impitoyable devait arrêter le jeune homme et arracher la plume à sa main défaillante » (*Ibid*).

Notons le registre tragique des vocables sollicités par le préfacier quand il assimile les mots écrits à « *une voix qui tombe* », créant par la même occasion des associations d'idées, des résonnances, entre tomber et la tombe. Toute la finesse de la persuasion est dans le choix des mots évocateurs. L'on y entend par une sorte d'association d'idées *Les mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Dès lors, cette réminiscence intertextuelle empreint le récit du halo des voyageurs écrivains de grande renommée et au talent littéraire inestimable. Il s'agit chez le préfacier de Charmes d'insister sur l'agonie du voyageur et de créer chez le récepteur du récit, des représentations mentales d'un être en déliquescence, qui livre ses derniers souvenirs au même instant où il rend l'âme. Ainsi donc, ce serait le héros, le témoin unique dont la parole est précieuse, authentique, et éternelle puisqu'elle brave l'oubli et s'imprime, grâce à lui, en texte viatique que le temps n'use pas.

Dans les hommages rendus aux voyageurs qui l'ont précédé, se construit ainsi un jeu de miroir qui renvoie de prime abord au positionnement de l'écrivain-voyageur vis-à-vis d'un « Autre », comme s'il s'agissait de s'y reconnaître et à la fois de s'en démarquer. Ce besoin de citer élogieusement dans la préface de la relation de voyage, un écrivain de renommée se retrouve dans de nombreuses épîtres des récits viatiques. Il se manifeste en l'occurrence dans le *Voyage en Orient* d'Alphonse de Lamartine invoquant l'autorité littéraire de Chateaubriand : « [...] ce grand écrivain et ce grand poète n'a fait que passer sur cette terre de prodiges, mais il a imprimé pour toujours la trace du génie sur cette poudre que tant de siècles ont remuée » (Lamartine : 3). L'écriture viatique n'est pas à juger, elle est à découvrir dans ses maladresses et son anarchie, nous rappelle Lamartine pour d'un côté réclamer son statut de voyageur incommodé par les aléas de son nomadisme, et d'un autre, se dédouaner de toute étiquette littéraire.

⁴ *Le Journal des débats* est un journal français publié de 1789 à 1944.

De retour en France après leur mission d'exploration ou de défrichage de terrain pour le protectorat, certains voyageurs au Maroc étaient portés aux nues par les hautes sphères politiques, glorifiés aux yeux de leurs compatriotes, pour la cause nationale à laquelle ils ont pris part avec abnégation. D'autres le sont à titre posthume dans des préfaces allographes qui traversent d'autres récits de voyage. Ainsi peut-on lire bien des années après la mort du marquis de Ségonzac, que son voyage au Maroc a continué de faire des émules même après sa mort. Il est cité non seulement en héros lors des remerciements adressés en 1912 au couple Ladreit de La Charrière, suite à leur périple au Maroc, mais comme l'un des précurseurs du projet expansionniste. Selon le préfacier, ils ont pris part à la préparation en amont du projet colonialiste, d'

« (Une) entreprise venue heureusement compléter celle de ces intrépides voyageurs qui, au prix des plus grands dangers [...] nous ont signalé le haut intérêt national qu'il y avait à diriger de ce côté notre politique de colonisation. Le marquis de Ségonzac, l'un de nos pionniers au pays du Sommeil » (De la Charrière 1912 : 27).

Dans son avant-propos liminaire, Ségonzac ne se définit-il pas comme le héros auquel incombe ce devoir que l'Histoire de la colonisation retiendra, pour la primeur de son entreprise ? Ce qui est au préalable conforté dans la présentation élogieuse que lui réservent ses préfaciers Lyautey, et particulièrement Eugène Étienne : « Prisonnier de hobereaux chleuh vivant moitié de pillage et moitié du produit de leurs jardins cultivés par des esclaves, le marquis DE SEGONZAC réussit à se faire tolérer, puis presque adopter » (Ségonzac 1910 : 5). Notons à ce propos que les préfaciers continuent de perpétuer sa mémoire glorieuse dans les récits de voyage comme cité précédemment. Lui-même en avait préparé l'esquisse d'un portait du serviteur preux de son roi, dans l'avant-propos de sa relation de voyage.

« Au seuil de ce livre, j'acquiesce mes dettes de gratitude : je remercie d'abord ceux qui m'ont fait l'honneur de me confier le commandement de la première mission d'exploration française envoyée au Maroc. [...] Notre mission prend pied sur le sol marocain le 28 juillet 1904. La période de gestation a duré deux ans » (Ségonzac : 5).

Pourtant, la notoriété de Ségonzac ne lui valut pas que des louanges. C'est le propre du discours épideictique comme nous l'avons évoqué au début. Le préfacier recourt au blâme dans ce sens pour ternir la représentation des lecteurs sur un voyageur de renommée. Certains voyageurs en usèrent dans leurs préfaces, en vue d'accaparer l'admiration des lecteurs sur sa différence de principes. À ce titre, nous pouvons constater qu'Abel Brives dans son avant-propos, récusait les méthodes immorales du compagnon du marquis :

« Un de nos guides les plus fidèles ne nous conta-t-il pas un jour, qu'il fut l'instigateur de l'arrestation de M. Zenagui, le compagnon du marquis de Ségonzac, et cela parce qu'il soupçonnait ce musulman de n'être qu'un chrétien déguisé. [...] Le déguisement est odieux à ces populations » (Brives 1909 : 8).

Certes, l'anecdote ne remet pas en cause de manière directe le marquis, néanmoins, elle est aisément transposable à son maître. Par effet de ricochet, le regard du lecteur averti de ce mode opératoire de son (ses) compagnon(s), risquerait de s'en trouver impacté. Ce n'est donc pas pour divertir le lecteur ou lui offrir un intermède que de lui rappeler qu'Untel cautionnait la stratégie de camouflage manœuvrée par ses co-équipiers.

2. Le « moi » de l'écrivaine-voyageuse

Il était de coutume au XIX^e siècle chez les écrivains voyageurs en Orient de partager avec leurs lecteurs une image stigmatisante et essentialisante de l'Arabe, fût-il juif, ou musulman. Un mode comparatif qui montre à quel niveau de condescendance se tient le voyageur, qui s'apologise en dénigrant « l'autre ». En affirmant que les Orientaux « [...] ont été les premiers des maîtres dans l'art de savourer le plaisir » (Gabriel Charmes 1887 : 14), l'écrivain-voyageur ne déroge pas à ce rituel viatique inspiré de ses prédécesseurs et perpétué par ceux qui empreignent l'Oriental d'une palette vitriolée, où l'hédonisme, la luxure et la barbarie vont de pair avec son immobilisme et son caractère abrupt et figé. En affublant « l'autre » des pires travers de l'humanité, l'écrivain s'en écarte de peur de lui être assimilé. « Qu'importe l'authenticité de l'autre, qu'importe sa vérité ! Parce qu'elle gêne, parce qu'elle inquiète, on l'ignore. Elle est, parce qu'elle ne répond pas aux normes de "l'humaine condition", qu'on prétend représenter » (1973 : 42), assure Abdeljlil Lahjomri dans sa thèse autour de l'image du Maroc. Ce regard hautain du voyageur occidental au Maroc se lisait également dans les relations de voyages des historiographes du protectorat, notamment l'officier aux affaires indigènes, le comte Henry de Castries censé faire preuve de neutralité dans la mise en récit de son périple. N'avait-il pas étalé son dédain dans son ouvrage *L'Islam : impression et études*, publié en 1907 ? Il révéla à ses lecteurs « J'étais pour ces cavaliers un véritable sultan et ils rivalisaient à mon égard de ces prévenances serviles dont l'Orient a le secret » (De Castries 1907 : 2).

Paradoxalement, la préface des voyageuses comme Olympe Audouard, Marie Bugéja et d'autres invitent au seuil de leurs textes viatiques, un discours où la construction du « moi » écrivant, ne s'obtient pas par la déconstruction de l'image de l'arabe, mais témoigne d'une intelligence émotionnelle apte à transcender la différence, et à l'appréhender sans rejet. C'est dans ce sens que Genette se demandait au sujet de la réception des écrits de femme, « Lit-on jamais un "roman de femme" tout à fait comme un roman tout court, c'est-à-dire un roman d'homme ? » (Genette 1987 : 13). L'interrogation pourrait à notre sens interpellier la fabrique du moi du préfacier, en l'occurrence, dans les avant-textes viatiques féminins. Il serait vain d'ignorer les divergences entre la mise en avant du « moi » de certaines voyageuses, moins empêtrées dans les aprioris ou les jugements que leurs homologues masculins, et plus amènes dans l'acceptation de la différence. Bugéja, Audouard offrent aux lecteurs un regard différent sur l'altérité orientale. Quoiqu'éclipsées par la prédominance des voyageurs hommes à l'époque, les visions introspectives augurent

à notre sens de la théorie du récit viatique genré. De Voisins, quant à elle, adopte une approche centrée sur la sincérité d'une préface sans lettre de recommandation.

Rappelons à cet égard les voyageuses d'escorte qui accompagnaient leurs époux en déplacement professionnel ou en mission diplomatique. Nombreuses ont joint leurs obligations familiales au désir de l'exploration, impulsé par le statut social du conjoint. Nous entendons par une voyageuse d'escorte, celle donc, qui n'entreprenait pas le périple à titre individuel, ou professionnel. Elle assistait son époux et participait, par ses témoignages émotifs, à la réception d'une relation de voyage, qui se distinguait des autres, par la contribution féminine rarissime à une époque où les voyages entre continents se faisaient presque exclusivement par la gent masculine. Aussi nous intéresserons-nous à la nature de la préface dédiée à celles qui participèrent activement, à la rédaction du récit de voyageuse par leurs ressentis dans un pays d'accueil, où l'étrangère s'émouvait de toutes les nouveautés culturelles et se montrait souvent plus expressive, moins pragmatique, au vu de sa nature biologique plus perméable que son compagnon. C'est ignorer leur part singulière dans la réalisation du récit viatique que de mésestimer les prolégomènes qui en préparent l'accès.

Dans l'introduction au récit de voyage réalisé par le couple Ladreit de Lacharrière, le préfacier Albert Faroult présente madame Reynolde, l'épouse de l'envoyé de la société de Géographie de Paris et co-auteur de leur relation de *Voyage dans le Maroc occidental*, se dégagent les contours d'une voyageuse d'escorte que le préfacier tente de sortir de l'ombre, quitte à la magnifier comme l'indiquent ces propos :

« Il me sembla qu'il serait extrêmement intéressant d'entendre, après le récit de l'explorateur, les impressions personnelles ressenties dans ces merveilleuses contrées par celle qui, en bonne Française, n'avait songé à reculer ni devant les fatigues, ni devant les dangers, et avait voulu demeurer sa compagne d'aventures, étant sa compagne d'existence. Mais Mme de Lacharrière prétextait sa timidité et m'opposa très courtoisement la fin de non-recevoir avec laquelle elle avait accueilli jusqu'ici les demandes similaires. [...] N'est-il pas vrai, Mesdames ? Et que la femme française qui a voulu être le rayon de soleil dans la tempête, le réconfort et l'appui de l'explorateur, sera accueillie chez nous avec la sympathie qui lui est due. N'est-il pas vrai, Messieurs ? » (Ladreit de la Charrière 1912 : 4).

Pourtant, il semblerait que ces voyageuses ne seraient mieux reçues par le public, que lorsqu'elles prennent en charge elles-mêmes le préambule annonciateur de leurs récits. Aussi nous penchons-nous sur la préface auctoriale de quelques voyageuses du dix-neuvième siècle, Marie Bugéja et Olympe Audouard et Anne Caroline Voisins d'Ambre. Dans les textes préfacés par leurs propres auteures, l'accent est mis davantage sur la réception du récit par le lecteur. Ce dernier peut être anonyme, potentiel, ou apostrophé familièrement :

« Ami lecteur, excuse cette antique formule, elle n'est point présomptueuse puisque tu daignes me lire et que je peux croire à ta sympathie, je n'ai demandé à aucune personnalité illustre de te présenter mon livre, sous forme de préface. Je préfère, la

chose est nouvelle, t'en dire moi-même, en peu de mots, le bien que j'en pense : il est vrai, c'est son plus grand mérite ; peut-être en a-t-il d'autres, tu en jugeras » (Voisins d'Ambre 1884 : 8).

La construction de l'*éthos* de la voyageuse emprunte au discours rhétorique sa manifestation simplifiée et épurée, sans emphase, pour entrer en communion avec son lecteur. Plus directes que leurs homologues masculins, celles que l'on a eu le loisir de découvrir dans cette étude, établissent un contrat moral entre l'écrivaine, en tant que sujet culturel, impliqué sans réserve, et son destinataire, cet « autre », qui ne lui ressemble pas nécessairement, mais avec lequel, elle tisse pourtant des liens basés sur le respect, la bienveillance et la compassion. Certaines comme Marie Bugéja, Olympe Audouard et plus particulièrement Isabelle Eberhardt, poussent les limites de l'acceptation de cette différence jusqu'à l'adhésion inconditionnelle à l'état social et psychologique des habitants de leur pays de séjour. Ceux-ci font l'objet d'un discours élogieux, affranchi des poncifs culturels, comme le montre la préface de Bugéja. L'emploi du pronom « Nos » *sœurs musulmanes*, dans le titre de son récit de voyage et son apostrophe « Aux mères musulmanes », dans la formule d'appel de la troisième préface allographe, réduit l'écart creusé auparavant par les voyageurs face aux indigènes. La sororité qu'elle revendique à l'endroit des Algériennes en est la démonstration. Dans son épître dédicatoire aux musulmanes, l'écrivaine délite toutes les frontières interculturelles et partage son humanité avec ses interlocutrices : « L'Algéroise que je suis, admiratrice de son pays, connaît ses compagnes musulmanes ; elle les a fréquentées, elle a été la confidente de leurs pensées et de leurs sentiments ; elle se fait l'interprète de leurs aspirations » (Bugéja 1921 : 5).

De son côté, la voyageuse française Olympe Audouard de retour dans son pays natal après son périple au Caire, se livra à une pratique d'écriture de soi, rarement usitée chez ses contemporains. Son regard introspectif procède d'une approche comparative dépréciative non des Orientaux, mais plutôt de sa société occidentale, et précisément la France. « Je pense, ami lecteur, que comme moi vous pouvez être curieux de savoir l'effet que notre ville, nos lois, nos usages produisent sur les Orientaux » (Audouard 1867 : 12). Aussi s'en fit-elle ingénieusement le porte-voix dans *L'Orient et ses peuplades*, par le biais d'une seconde instance narrative assurée par un syrien. Leurs réflexions se rejoignent pour critiquer la civilisation occidentale comme le révèle ce constat de l'écrivaine, « Triste ! bien triste ! Notre prétendue civilisation pourrait bien n'être que la quintessence de la barbarie » (Audouard 1867 : 93). Cette diatribe à l'encontre des valeurs occidentales est menée également par l'amoureuse du désert, la suisse Isabelle Eberhardt, dont l'engouement pour *la terre d'islam*⁵, était manifeste. « Ce qui m'écœure ici, c'est l'odieuse conduite des Européens envers les Arabes, ce peuple que j'aime et qui Inch'Allah, sera mon peuple à moi » (Eberhardt 2003 : 74). Ces liens indéfectibles et sans réserve aucune avec les pays d'accueil, confortent la démarcation de ces auteures par rapport à leurs homologues qui faisaient de leurs voyages, un déplacement temporaire soumis à des intérêts politiques ou personnels.

⁵ Expression fréquemment usitée par Eberhardt dans ses *Écrits intimes* pour désigner l'Algérie.

Parmi les récits de voyage qui chantent les merveilles de l'orient, ceux de l'épistolière Mary Wortley Montagu figurent parmi les plus empreints d'émerveillement, de son siècle. Née en 1689, l'écrivaine et épistolière britannique rendit compte dans ses lettres rédigées lors de ses pérégrinations vers la Turquie, de descriptions pointilleuses et radicalement en rupture avec les schémas redondants de ses devanciers. Lors de son séjour à Constantinople, aux côtés de son époux chargé en de missions diplomatiques, elle prit soin de côtoyer les stambouliotes, de manière à pouvoir observer de près une civilisation, qu'elle admira au plus haut point. Il ne s'agissait pas pour elle d'assouvir une curiosité quelconque, mais plutôt d'étudier, de comparer, le monde d'où elle provenait, avec celui, étranger qui l'accueillait. Aussi livra-t-elle aux lecteurs, des réflexions personnelles d'un procès qu'elle dressera contre les aprioris diffusés à tort, selon elle, par la plume des anciens explorateurs, sur un Orient qu'elle a pu découvrir et aimer. Au-delà d'être une voyageuse d'escorte, elle a su allier à la responsabilité conjugale de seconder son mari ambassadeur, la sagacité de pointer du doigt des contrevérités tant relayées par ses prédécesseurs masculins. Quiconque s'attarderait sur ses *Lettres choisies*, rédigées pendant son compagnonnage, serait interpellé par ce regard féminin porté par la femme voyageuse, si différent, moins condescendant et hégémonique que celui de son homologue masculin. Nombreuses comme le dévoileront les récits féminins durant les siècles suivants à conforter, à nos yeux, l'hypothèse de la prééminence du récit du voyage genré. Il n'est inféodé à aucune lecture ou rumeur préalable. Bien que l'expression féminine eût souvent une faible résonance vers la fin du XVII^e siècle, l'on y retrouve une singulière force d'écriture, notamment dans les récits viatiques de Lady Mary Montagu. Sans doute, y était-il question du privilège dû à sa situation sociale, très proche de l'aristocratie. Cependant, il fallût avoir en plus du caractère trempé et intègre, une plume des moins pompeuses sur les réalités observées. Ce à quoi s'attela la voyageuse anglaise, créant ainsi l'un des mouvements pionniers de l'islamophilie chez les voyageurs en Turquie. Comme principal leitmotiv de presque toutes ses lettres, détonne en force l'écart qu'elle tient à souligner, entre ses révélations puisées à la source, et donc authentifiées, et celles que ses prédécesseurs masculins ont nourri de leurs propres fantasmes sur les lieux décrits. Ce qu'elle ressasse inlassablement à ses destinataires familiers dans l'extrait suivant :

« C'est pour moi un plaisir tout particulier de lire ici les ouvrages qui traitent du Levant ; ils sont généralement remplis de faussetés et d'absurdités : cela m'amuse infiniment. Ils ne manquent pas de vous raconter des aventures de femmes qu'ils n'ont jamais vues ; ils vous peignent le caractère de certains hommes qui ne les ont jamais admis en leur compagnie ; ils vous donnent des descriptions multipliées de mosquées dans l'intérieur desquelles ils n'auraient pas seulement osé jeter un coup d'œil »⁶ (Lady Montagu 2012 : 164).

⁶ Lady Mary Wortley Montagu, *Je ne mens pas autant que les autres voyageurs, Lettres choisies, 1716-1718*, traduit de l'anglais par Pierre Hubert Anson ; édition présentée par Françoise Lapeyre, établie et annotée par Mario Pasa, Paris : Payot & Rivages, 2012.

Nul autre voyageur parmi ses devanciers, et même ceux qui se sont invités, un siècle plus tard, parmi les explorateurs français ou belges en Afrique du nord, n'ont eu des égards similaires pour la civilisation orientale. En 1907, le comte Henry de Castries continuait à marcher sur les pas de ses prédécesseurs, imbus de leur supériorité vis-à-vis des peuples maghrébins rencontrés. L'officier aux affaires indigènes et aux missions géographiques annonçait des impressions dénuées de modestie, dans sa monographie sur l'islam. « J'étais pour ces cavaliers un véritable sultan et ils rivalisaient à mon égard de ces prévenances serviles dont l'Orient a le secret »⁷ (Castries 1907 : 2).

3. Des artifices de la préface viatique

Tout concourt dans la préface de Pierre Loti, *Au Maroc*, pour introduire une nouvelle forme de manipulation psychologique du lecteur. Une certaine mise en garde ou mise à l'écart des lecteurs dès le début de son avant-propos, appelle la vigilance et suscite à la fois la curiosité d'une manière imperceptible pour un lecteur *docile*, pour reprendre l'expression de Genette. N'est-il pas ingénieux de s'introduire auprès du public en mettant en avant son inexpérience en la matière comme le formule son incipit ? « [...] je prie qu'on me pardonne, parce que c'est la première fois. Aussi bien voudrais-je mettre tout de suite en garde contre mon livre un très grand nombre de personnes pour lesquelles il n'a pas été écrit » (Loti : 2). Autant dire que la suite du récit serait moins accommodée par ses prouesses littéraires avérées si l'on permet à la naïveté de se leurrer par ce prologue. En effet, ses habiletés rhétoriques connues du large public à décrire avec finesse tous les lieux visités, et les émotions ressenties, attestent de sa grande capacité à introduire son texte viatique, par un à-propos de la même qualité. Poursuivant le tissage de son éthos auprès des destinataires, Loti s'absout du rôle du politique, se justifie pour clamer son impartialité, son désintérêt, parce qu'il a des attentes également. La peur du jugement est ce qui motive, à notre sens, de tels propos :

« Qu'on ne s'attende pas à y trouver des considérations sur la politique du Maroc, son avenir, et sur les moyens qu'il y aurait de l'entraîner dans le mouvement moderne : d'abord, cela ne m'intéresse ni ne me regarde, - et puis, surtout, le peu que j'en pense est directement au rebours du sens commun. Les détails intimes que des circonstances particulières m'ont révélés, sur le gouvernement, les harems et la cour, je me suis bien gardé de les donner » (*Ibid.*, 3).

Invitation indirecte à la lecture présentée comme interdite pour certains ; l'argument lotien selon lequel son récit n'est pas destiné à un certain public, trouve son fondement dans les représentations mentales du lecteur sur la notion de l'interdit. L'on sait l'attrance et la curiosité que suscite tout objet inaccessible et prohibé sur l'inconscient du lecteur. Un appel à la transgression qui rappelle vaguement le péché originel. Quel est donc ce plaisir qu'on lui interdit ? Ce procédé savamment conçu par Loti, joue sur la prédisposition du lecteur à transgresser ce qui en apparence, lui

⁷ Henry de Castries, *L'islam : impressions et études*, Paris : Éditions Armand Colin, 1907.

est interdit. La préface présente le récit comme un défi que seuls les plus dignes parmi les lecteurs, auraient le mérite de relever. Certains proscrits ou excommuniés par l'auteur dès le début du récit devront donc faire amende honorable et expier leur incompréhension du récit. Par conséquent, il lira le récit pour se réapproprier un droit confisqué par l'auteur. C'est, à notre sens, le but masqué derrière ce genre de préface où la mise en garde est moins dissuasive. Sous l'effet de la persuasion, le lecteur est invité à agir, pour échapper au statut immature et rédhibitoire que lui attribue la préface exclusive de Loti. Il devra donc mériter le titre de lecteur, et rejoindre la minorité à laquelle prétend s'adresser le récit lotien, en vérité, accessible à tous, mais tous les stratagèmes pour l'incitation à la lecture méritoire deviennent efficaces dès lors que s'instaure cette rivalité entre lecteur méritant et récit mérité.

Dans certains récits de voyages fictifs, l'allusion à la préface se fait dans l'incipit et rompt avec les traditions sciemment reprises dans l'introduction au récit viatique. C'est en rupture avec ce code, que les *Lettres persanes* annoncent aux lecteurs l'inféodation de Montesquieu à l'élaboration d'un discours préfaciel en exergue de son œuvre. L'auteur se complait dans le déni et le verbalise par un refus explicite de toute forme de préambule précédant sa mise en récit des aventures de ses deux voyageurs. Or, cette négation n'est pas convaincante pour un lecteur avéré qui peut déceler le jeu de l'effacement auquel s'apprête l'écrivain, s'il prend en considération que toute tentative discursive menée par un écrivain, pour se dédouaner d'un quelconque recours aux artifices de la préface, n'est qu'une confirmation de son désir d'être bien reçu par le lectorat. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre que Montesquieu, qui affirme au début de son œuvre : « Je ne fais point ici d'épître dédicatoire, et je ne demande point de protection pour ce livre : on le lira s'il est bon ; et s'il est mauvais, je ne me soucie pas qu'on le lise » (Montesquieu 1721 : 1), qu'il est aussi attentif à la réception de son ouvrage que la majorité des écrivains cités. Par une espèce de vanité littéraire, le préfacier se barricade dans une posture défensive.

En ne désignant aucun dédicataire, il entend englober tous les lecteurs potentiels dans un espace où ce jeu d'invitation indirecte n'est plus à confirmer ; cela est largement évocateur de la fameuse toile de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, bien que sa présence en soit visible et évidente pour les observateurs du fameux tableau. La négation mobilise en réalité les facultés interprétatives du lecteur, invité à la réflexion sur l'objet textuel indéfini et innommé, qu'il a la liberté imaginative de classer en fonction de son monde de représentations ou d'attentes.

Dans la même perspective se présentent d'autres préfaces propres au récit viatique réel, imposant leur loi de lecture sur un ton parfois autoritaire. C'est ainsi que dans le péritexte de son *Voyage en Orient* auquel Alphonse de Lamartine choisit le titre d'*Avertissement*, dans sa première édition. À vocation supplicative, ce type de préface signe un acte d'allégeance au roi, qui peut se substituer parfois à une plaidoirie de réhabilitation de l'éthos du narrateur auprès du public. Les diplomates et les ambassadeurs chargés d'une mission au Maroc au XVII^e siècle inauguraient leur mise en récit, par des épîtres dédicatoires qui s'adressaient souvent à deux ou à trois destinataires. Dans les deux préfaces de François Pidou de Saint-Olon,

adressées successivement au roi et au lecteur, l'écrivain exploite une pléthore de ressources discursives et empathiques, en vue d'instaurer soit une relation de sujet/roi, ou de se plier au devoir civique qui lie l'écrivain à ses compatriotes (serviteur/people). Toujours est-il que le préfacier passe d'un rôle à l'autre en veillant à la construction d'un éthos « pluriel ».

L'image qu'il cherche à donner de lui-même, de ses valeurs, de sa bonne foi, de ses attentes s'échafaude au gré de moyens rhétoriques centrés sur lui. Dans ce sens, le diplomate chargé de libérer les captifs chrétiens, destine d'abord son discours préfaciel au roi, où il se réfère à son statut social de sujet de Louis XIV, à qui incombait le devoir de s'incliner aux hautes instructions, avec humilité à laquelle il joint en parallèle une certaine servilité. « [...] SIRE, l'obéissance et l'attention que je dois à l'exécution des ordres de Vôtre Majesté, et à ce qu'elle m'en a fait prescrire dans mes instructions, m'ayant engagé pendant mon séjour dans les Etats de l'empereur » (Pidou 1695 : 3). Quant à ses lecteurs, la seconde épître est formulée avec le souci de n'être point jugé sur la qualité du style. L'apostrophe le prend à témoin et le supplie de lire le récit avec bienveillance et sans jugement. Par le biais de l'expression de politesse, « s'il vous plaît », insérée dans sa préface, Pidou de Saint-Olon s'adjuge les faveurs et la complaisance du lecteur. Certes, il s'agit de la manière la plus pratique et la plus pragmatique, nous semble-t-il, d'être dans les bonnes grâces du lectorat auquel l'on expose ses récits en tenant compte de sa capacité à nous juger.

« Au Lecteur [...] je ne suis pas doué des talents nécessaires pour m'ériger en auteur. Ainsi ne vous attendez pas d'y trouver ni l'arrangement, ni les ornements, ni l'éloquence de ceux de cette profession et lisez-le s'il vous plaît, avec toute la prévention d'indulgence que vous ne sauriez équitablement refuser à la prière » (Pidou 1695 : 4).

Le voyageur met en œuvre une stratégie de séduction où les principaux acteurs sont l'éthos et le pathos.

Après son retour de sa *Mission belge au Maroc*, il s'adresse au lecteur par une forme discursive où l'artifice de l'écriture l'emporte sur sa bonne foi. Son prologue⁸ adressé au lecteur apostrophé sans ambages, nous livre un aveu insolite qui bat en brèche les normes préfacielles. Ce faisant, il défend son droit à l'absence de rhétorique, ce qui ne l'exempte pas, à nos yeux d'en faire usage de manière indirecte. En outre, il semblerait à tout lecteur naïf, y déceler les marques d'un pacte moral de l'authenticité d'un récit narré avec justesse, sans le recours aux artifices censés embellir le texte littéraire. Or, cet aveu, ne va-t-il pas à l'encontre du souhait émis par l'écrivain ? L'omission déclarée par Picard le confond partiellement, dans le sens où toute allusion de l'auteur sur la sincérité de son récit, est en quelque sorte une manifestation de son éthos. Nonobstant le déni qu'oppose l'auteur à la rhétorique, nul doute qu'il lui donne matière à exister dans la totalité de la préface, bien que concise mais largement éloquente sur ses intentions. Nous l'appellerons,

⁸ Nous estimons que le terme « prologue » résume les intentions de la préface, à caractère théâtral.

pour notre part, l'art de l'antirhétorique : un jeu de séduction qui s'étoffe des artifices d'une supposée candeur littéraire.

Il est patent que cette recherche de l'authenticité, témoigne en réalité du désir de crédibilité de l'auteur, attaché à la réception de son récit. Même si les figures de rhétorique ne sont pas visibles dans sa courte introduction, il y est question pourtant de l'un des fondements majeurs de la rhétorique dans son sens global : l'art de substituer les contrevérités par les artifices du style. C'est qu'à notre sens, le but ultime d'un écrivain est de garantir au lecteur le partage, dans le cadre viatique, d'une expérience bien réelle, à l'opposé des récits fictifs nourris beaucoup plus de son imagination que de son vécu. Il lui importe donc de livrer ses témoignages de la manière la plus véridique qui soit, et de s'assurer en outre, que le doute ne s'immisce pas dans l'esprit du récepteur. C'est donc l'éthos et le pathos qui se combinent pour parfaire ce projet, ces deux composantes essentielles de la rhétorique se retrouvent en force dans la préface de Picard, qui a nié cette évidence en verbalisant son intention de s'en écarter. Il use cependant d'un argument pour convaincre ses lecteurs, et ne peut, par conséquent, échapper à une démarche rhétorique bien manifeste, il s'agissait bien pour lui, d'honorer l'engagement de l'honnêteté littéraire dans son récit, et de le démontrer, ce qui ne pouvait être possible qu'à travers cette introduction où il revendique curieusement « l'antirhétoricité » de son récit, tout en adhérant implicitement, il nous semble, à l'inévitable force illocutoire de la rhétorique. Peut-on écrire un voyage sans que nos mots ne traduisent une manière d'être, de voir, de dire les choses vues et vécues ? C'est là que réside le paradoxe du discours préfaciel. Même si l'écrivain nie toute volonté d'inscrire son récit viatique dans le moule littéraire assujetti à la subtilité rhétorique, son style sobre ou recherché, ainsi que le choix du lexique sont des indices révélateurs sur son désir inavoué d'être dans les bonnes grâces du lectorat. Il lui faut donc ajouter à la simplicité du style invoqué, l'appel à la condescendance d'un lecteur jugé exigeant et l'attestation de bonne foi, prouvant qu'il n'a pas d'ambition de notoriété littéraire. Aussi nous glisse-t-il sournoisement : « J'ai travaillé pour moi et je ne livre mon livre qu'à quelques amis et quelques curieux. Qu'il soit pour les uns un souvenir à conserver. Pour les autres un phénomène à étudier » (Picard 1889 : 2).

Cette négation de la rhétorique chez Picard rejoint du point de vue de la forme, la fameuse déclaration de René Magritte sur sa toile, « *Ceci n'est pas une pipe* », que l'on retrouve également dans l'aveu de Lamartine, semblable à un objet textuel à qui l'auteur refuse toute catégorisation. Dans un déni absolu de conformisme, il livre son témoignage en le protégeant de toute sorte de réception conditionnée. « Ceci n'est ni un livre ni un voyage ; je n'ai jamais pensé à écrire l'un ou l'autre » (Lamartine 1913 : 3). La litote sous-entend une vérité que l'auteur cherche à masquer de peur d'être jugé pour ses prestances d'écrivain, ou évalué sur ses qualités de voyageur témoin. Cette évidence niée s'incarne par la production textuelle bien réelle, scripturale et relatant un récit viatique, avec ou sans fioritures. Mais, pour atténuer la critique, ou l'amadouer, le voyageur est prêt à abjurer sa plume et son statut de script du voyage, lui-même renié, parce qu'il s'agit pour lui de livrer des impressions brutes, d'un lieu visité, sans avoir la prétention de faire part d'un périple inédit ou particulier. La seule particularité que sa

préface entend souligner, c'est la modestie avec laquelle il partage son récit. Nous rejoignons à ce sujet Antoine Philippe, dans sa conception théorisée de cet exorde à valeur antithétique :

« Le double refus sur lequel une telle poétique se fonde (refus du savoir et de la littérature) a pour conséquence une sorte de désinvolture à l'égard de la composition du texte : il forme un ensemble non complet, non hiérarchisé, et caractérisé par l'absence de motivation des éléments qui y figurent » (Antoine 2006 : 45).

La question que se poserait cependant tout lecteur averti, « si ceci n'est pas un livre, que serait-ce donc ? Un assemblage de phrases contenues dans un texte prolongé au gré du hasard, et à la fantaisie du script ? Que nenni ! Disons-nous en y opposant l'argument primaire postulant que tout texte manuscrit ou imprimé, en papier, présentant les caractéristiques matérielles d'un produit littéraire, est nommé livre, une fois édité. L'orateur a beau user des artifices de la rhétorique pour nous convaincre, l'on ne pourrait ignorer sa recherche de crédibilité, d'originalité, ou encore son besoin d'échapper à toute forme de critique, bonne ou mauvaise. La construction du paradoxe rhétorique dans l'énoncé qui nie l'hypothèse du livre, tend plus à minimiser les attentes du lectorat. En somme, cette dénégation semblerait absoudre le voyageur de toute contrainte littéraire, en rendant compte de son expérience viatique d'une manière non littérisée. Picard, lui, introduit sa relation à l'image d'un voyageur dénué de toute présomption rhétorique, disposé à livrer son texte sans fioritures comme le montre l'extrait :

« Lecteur, durant mon voyage, les idées ont coulé comme elles sont venues. Les mots ont été acceptés comme ils ont surgi. Et je n'y ai rien changé. Elle est à prendre vaille que vaille. Avec ses erreurs et ses vérités, avec ses laideurs et ses beautés possibles. J'y ai oublié ces facteurs amoindrissants : La Rhétorique, le public, la critique. J'ai travaillé pour moi et je ne livre mon livre qu'à quelques amis et quelques curieux. Qu'il soit pour les uns un souvenir à conserver. Pour les autres un phénomène à étudier. Il fut pour moi une joie, un soulagement, un réconfort » (Picard 1889 : 2).

Conclusion

Il appert à la lumière des romans viatiques en perpétuelle évolution, que l'apport préfaciel à la littérature de voyage ne cesse de se dévoiler et de susciter l'intérêt des critiques. Or, la question qui mérite des recherches pointilleuses du roman viatique contemporain interpelle les prolégomènes comme pièce maîtresse de l'œuvre viatique. Est-ce une forme de dictature littéraire que de contraindre les lecteurs à se laisser imprégner par les ressentis de l'auteur sur son propre texte éthoisé⁹ à souhait, ou encensé par un invité de marque ? Force pour nous est d'admettre qu'entre, d'un côté le leurre littéraire de la vraisemblance, maniée

⁹ Nous nous hasardons à créer ce néologisme pour décrire l'état d'un texte à travers lequel, l'auteur force l'adhésion et la sympathie des récepteurs, en dressant un tableau glorifiant ou pathétique de son éthos et de son image.

savamment par le génie créatif de certains auteurs, et de l'autre, le pacte d'engagement auquel se livre le préfacier, il est peu aisé de faire la lumière sur la posture réelle à laquelle prétend réellement le texte d'escorte ou l'escorteur.

En dépit des recherches engagées dans ce domaine, l'étude de la préface dans les corpus des voyageurs est loin d'avoir livré tous ses secrets. Si l'on tient compte des caractéristiques spécifiques des récits de voyage féminins, parcourus lors de notre recherche, l'on verrait avec quelle différence celles-ci font état d'une construction du « moi », moins empêtré dans les préjugés, et plus respectueux de l'altérité, comme condition sine qua non d'une présence à soi, et à l'autre, nonobstant toute forme de différence. Nous estimons que la sensibilité féminine préside à la construction d'un « moi », plus empathique par sa nature et pourrait augurer de l'existence d'un genre viatique particulier, différent et libérateur où « *l'Oriental* » figé dans les récits de voyage, recouvre ses lettres d'affranchissement. Sans doute faudrait déterrer d'autres relations de voyage pour évaluer les multiples manifestations de l'éthos, en lien avec le genre du voyageur. Cependant, nous estimons que les supputations avancées en mode conditionnel, ne tendent ni à étiqueter ni à ranger les récits de voyages en fonction du genre de l'auteur. Ce ne sont que quelques remarques non exhaustives que d'autres lectures peuvent approfondir, en s'attardant sur un choix de corpus plus large.

Bibliographie

- Amossy, Ruth (2008), « Dimension rationnelle et dimension affective de l'éthos », in *Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424> (dernière consultation le 05/11/2021).
- Antoine, Philippe (2006), « Ceci n'est pas un livre : Le récit de voyage et le refus de la littérature », in *Sociétés & Représentations*, 21, 45-58, <https://doi.org/10.3917/sr.021.0045> (dernière consultation le 10/11/2021).
- Audouard, Olympe (1867), *L'Orient et ses peuplades*, Paris : Éditeur E. Dentu.
- Badia y Leblisch, Domingo (Ali Bey El Abbassi) (1856), *Voyages d'Ali Bey en Afrique et en Asie pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807*, Paris : Imp. F. Didot l'Aîné, 1814, T. 1.
- Bonafous, Norbert, (2006), *La rhétorique d'Aristote* : traduite en français, avec le texte en regard, et suivie de notes philologiques et littéraires, livre 1, chap. III, Paris, Éditeur : A. Durand, 1856, consultable sur : Gallica.fr, Date de mise en ligne : 24/10/2012 (dernière consultation le 07/11/2021).
- Brives, Abel (1909), *Voyages au Maroc (1901-1907)*, Alger : Éditeur Adolphe Jourdan.
- Bugeja, Marie (1921), « Nos sœurs musulmanes, leurs âmes dans l'ombre aspirent », in *La revue des études littéraires*, Paris, consulté sur Gallica.fr le 12/09/2021.
- Carnandet, Jean (1863), *L'Abbé Léon Godard : chanoine honoraire d'Alger, professeur au Grand séminaire de Langres : portrait et biographie*, Paris : Éditeur Victor Palmé.

- Castries, Henry de la croix. Henry (1907), *L'Islam : impressions et études*, [4^e Éd.], Paris : Éditeur A. Colin, consulté sur Gallica.Bnf.fr le 23/10/2021. Date de mise en ligne : 03/03/2010.
- Charmes, Gabriel (1887), *Une ambassade au Maroc*, Paris : Calmann Lévy.
- Colliez, André (1930), *Notre protectorat marocain : La première étape 1912-1930*, préface de MM. Jérôme et Jean Tharaud, Paris : Editeur libr. Marcel Rivière, consultable sur : Gallica.Bnf.fr.
- Dan, Pierre (1637), *Histoire de Barbarie et de ses corsaires, des royaumes, et des villes d'Alger, de Tunis, de Salé, & de Tripoli*, Paris : Éditeur Pierre Rocolet, consulté sur Gallica.fr le 06/09 /2021).
- De Secondat Montesquieu, Charles-Louis, ([1721] 2005), *Lettres persanes: 1721*, Hatier.
- Eberhardt, Isabelle (2003), *Écrits intimes : lettres aux trois hommes les plus aimés*, Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Frejus, Roland (1670), *Relation d'un voyage fait dans la Mauritanie, en Affrique, par ordre de sa majesté, en l'année 1666*, Paris : Éditeur G. Clousier. Date de mise en ligne sur Gallica.Bnf.fr : 15/10/2007 (dernière consultation le 02/10 /2021).
- Genette, Gérard [1987] (2014), *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil.
- Godard, Léon (1859), *Le Maroc : notes d'un voyageur : 1858-1859*, Alger : éditions Alger.
- Hbabou, A., Benjelloun M. (2020), « L'avant-texte des récits de voyage au Maroc au XIX^e siècle », in *Aleph* [En ligne], 7 (1), mis en ligne le 06 juillet 2020. URL : [https://aleph-alger2.edinu\[1987\] \(2014\)m.org/2414](https://aleph-alger2.edinu[1987] (2014)m.org/2414) (dernière consultation le 20/09/2021).
- Lahjomri Abdeljlil (1973), *L'image du Maroc dans la littérature française, (de Loti à Montherlant)*, Alger, Thèse de doctorat, S.N.E.D.
- Leiner, Wolfgang (1990), « Préface à la journée des préfaces », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°42: 111-119. consultable sur : www.persee.fr/doc/caief_05715865_1990_num_42_1_1732.
- Loti, Pierre (1890), *Au Maroc*, Paris : Calmann Lévy.
- Maingueneau, Dominique (2014), « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », in *Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424> (dernière consultation le 06/09/2021).
- Picard, Edmond (1889) *El Moghreb al Aksa, Une mission belge au Maroc*, Bruxelles, Éditeur F. Larcier, Date de mise en ligne sur le lien : Gallica.Bnf.fr, le 14/12/2016 (dernière consultation le 15/09/2021).
- Pidou de Saint-Olon, François 1695), *Relation de l'empire de Maroc, où l'on voit la situation du pays, les mœurs, coutumes, gouvernement, religion et politique des habitants*, Paris : Éditeur Chez La veuve Mabre Cramoisy, Consulté sur : Gallica.Bnf.fr.
- Rodier Yann, « Le miroir aux affects haineux : faire voir le barbaresque et le captif chrétien dans la France du premier XVII^e siècle (des années 1610 aux années 1650) », in *La guerre de course en récits (XVI^e-XVIII^e). Terrains, corpus, séries*, dossier en ligne du Projet CORSO, novembre 2010 Consulté sur :

<http://www.oroc-crlc.paris-sorbonne.fr/index.php/visiteur/Projet-CORSO/Ressources/La-guerre-decourse-en-recits> le 21/10/2021.

- Rinn, Michael (dir.) (2008), *Émotions et discours : L'usage des passions dans la langue*, Nouvelle édition [en ligne], Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/30405>>, ISBN : 9782753546752 DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30405> (dernière consultation le 08 janvier 2022).
- Segonzac, de, Mis ([1910] 2006), *Au cœur de l'Atlas, mission au Maroc, 1904-1905*, Éditeur Émile La Rose.
- Voisins d'Ambre, Anne Caroline (1884), *Excursions d'une Française dans la Régence de Tunis*, Paris : Éditeur Maurice Dreyfous.

VOYAGES DE MICHEL LEIRIS

Jean TUFFÉRY
Sorbonne Université, France
jean.tuffery@gmail.com

Résumé

Mon étude vise à comprendre le rôle des voyages dans la vie et dans l'œuvre de Michel Leiris. Pour Leiris, le voyage est d'abord une fuite, à fonction thérapeutique, qui lui permet d'échapper à ses difficultés en rompant avec son environnement. Insatisfait du caractère touristique de ses voyages, il cherche ensuite une autre manière de voyager à travers la profession d'ethnographe, dont il espère qu'elle lui donnera l'occasion d'établir un contact authentique avec les autres. Désabusé par une mission ethnographique en Afrique, il comprend que seule une lutte commune contre le colonialisme permet d'atteindre à un vrai contact. Déçu par ses nombreux voyages, il finit par s'engager dans un voyage sans retour en faisant une tentative de suicide.

Abstract

MICHEL LEIRIS' TRAVELS

Our paper aims at understanding how travelling shaped Michel Leiris' life and work. For Leiris, travelling is first a therapeutic escape, which enables him to overcome personal hardships by breaking away from his environment. Dissatisfied with the nature of his travels, he searches for another way to travel by taking up ethnography, expecting that it will provide him with an opportunity to establish an authentic contact with others. Disillusioned by an ethnographic mission in Africa, he comes to realise that true contact can only be achieved through a common fight against colonialism. Disappointed by his numerous travels, he finally commits to a one-way journey by attempting to commit suicide.

Mots-clés : *autobiographie, poésie, surréalisme, ethnographie, suicide.*

Keywords: *autobiography, poetry, surrealism, ethnography, suicide.*

1. Introduction

1.1 Formes du voyage

1.1.1 Un voyageur sans bagages

« Sans être à proprement parler un voyageur, j'ai vu un certain nombre de pays : très jeune, la Suisse, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre ; plus tard la Rhénanie, l'Égypte, la Grèce, l'Italie et l'Espagne ; très récemment l'Afrique tropicale » (1939 : 25), écrit Michel Leiris au début de *L'Âge d'homme*. Précision tout sauf anecdotique, elle figure en bonne place dans l'autoportrait sur lequel s'ouvre l'œuvre, faisant de ses voyages un élément important du profil moral de l'auteur.

10.52846/AUCLLR.2021.01.21

Son ton modeste ne doit pas tromper : pas un voyageur, celui qui revient d'un périple de près de deux ans à travers l'Afrique, effectué dans le cadre de la mission ethnographique Dakar-Djibouti (1931-1933) ? En réalité, la vie de Leiris est scandée par de fréquents voyages, d'abord en Europe occidentale, puis en Égypte et en Grèce (1926), en Afrique (1931-1933, 1945), en Chine (1955), à Cuba (1968), etc.

1.1.2 Voyage personnel et voyage professionnel

De ces nombreux déplacements, j'étudierai principalement le voyage en Orient de 1926 et le voyage en Afrique de 1931-1933, ruptures successives qui conduisent Leiris de plus en plus loin de son environnement. En apparence, ils représentent deux formes opposées de voyage : voyage personnel pour le premier, voyage professionnel (sous la forme de la mission ethnographique, par opposition au *terrain*¹) pour le second. Une telle opposition ne présente cependant guère d'intérêt, parce que le voyage personnel n'est pas réductible à un voyage d'agrément. Au contraire, Leiris déploie souvent une virulente rhétorique anti-touristique, qui met en valeur la dimension aventureuse du voyage :

« J'entends 'voyager' non pas au sens où l'entendent les touristes (qui, alors qu'ils devraient être de souverains flâneurs, ne sont le plus souvent que de vulgaires gens pressés) mais au sens [...] qu'avait ce mot autrefois, quand voyager n'était pas une question [...] d'itinéraire, mais partir simplement à l'aventure » (1992b : 48).

Par conséquent, plus qu'aux formes du voyage, c'est à ses fonctions qu'il faut s'intéresser.

1.2 Fonctions du voyage

1.2.1 Une fuite thérapeutique

Pour Leiris, le voyage est avant tout une fuite, qui lui offre l'opportunité de se soustraire momentanément à l'ennui d'une existence insatisfaisante. Dans son journal, parmi les « [...] jouets, qui aident [...] à combler le vide d'une vie », il mentionne ainsi « [...] alcool, drogues, cigarettes, voyages, etc. » (1992a : 133). Loin d'être un simple dérivatif, le voyage est aussi une épreuve, qui permet d'établir un rapport plus authentique au monde ; en voyageant, Leiris espère donc remédier à ses insuffisances pour s'accomplir. En ce sens, le voyage joue un rôle qu'on peut qualifier de *thérapeutique*.

1.2.2 À la rencontre de l'autre

Pour que la thérapie soit efficace, il ne suffit cependant pas de partir à l'aventure ; il faut aller à la rencontre de l'autre, en vertu d'une dialectique bien relevée par Catherine Maubon, qui parle de « [...] la promesse de l'autre externe qui aurait dû donner corps à l'autre interne » (Maubon 1994: 94). Car le voyage est

¹ Selon Jean Jamin, l'étude ethnographique s'est faite pour Leiris sur le mode de la *mission*, « c'est-à-dire du déplacement, de la 'tourné', du voyage », et non sur le mode du *terrain*, « installation de longue durée dans un lieu et chez une ethnie donnés » (Jamin 1996 : 53).

surtout épreuve de l'altérité ; si, dans *L'Âge d'homme*, Leiris refuse l'étiquette de « voyageur », c'est parce qu'en dépit de ses voyages passés, il n'est pas parvenu à rompre son « isolement » : « Cependant je ne parle convenablement aucune langue étrangère et cela [...] me donne une impression de déficience et d'isolement » (1939 : 25). Comme on le voit, le voyageur ne se définit pas tant par le nombre ou la diversité des lieux visités que par la capacité à prendre *contact* avec leurs habitants. En favorisant le contact avec l'autre, le voyage prend donc le sens plus radical d'une transformation intérieure, que doit sanctionner une véritable altération de la personnalité.

1.2.3 Une aventure poétique

La valorisation sans trêve de l'altérité qui travaille l'œuvre de Leiris est en outre révélatrice d'un malaise plus profond ; le voyage, en effet, est un geste de rupture, de révolte contre sa propre civilisation. Ce n'est toutefois qu'un aspect de cette révolte, qui s'est d'abord exprimée poétiquement, à l'occasion de l'engagement de Leiris au sein du groupe surréaliste, en lequel il voyait « [...] la rébellion contre le soi-disant rationalisme occidental » (1992c : 10). Du coup, il n'est pas surprenant que le voyage apparaisse comme une forme de poésie en mouvement: peu avant de partir pour l'Afrique, Leiris vante ainsi la « [...] poésie inhérente à tout voyage, [...] pourvu seulement qu'il soit 'voyage', c'est-à-dire déplacement, rupture des habitudes qui paralysent comme des liens » (1930 a : 375-376). En reniant sa civilisation d'origine pour se régénérer auprès d'autres cultures, suivant l'exemple prestigieux de Rimbaud, l'aventurier se donne à voir pour ce qu'il est vraiment: un poète.

2. Vers l'Orient

2.1 Le mythe du voyage

2.1.1 L'éternel errant

Avant d'être une expérience vécue, le voyage est une construction fantasmatique, un « mythe », pour employer un mot que Leiris affectionne particulièrement. Dans *L'Âge d'homme*, il fait ainsi remonter à sa petite enfance, et en particulier à une représentation du *Vaisseau fantôme*, dont le « personnage romantique entre tous, sorte de Juif errant des mers que poursuit sans trêve un châtiment » (1939 : 47) du « Hollandais volant », fera sur lui forte impression, une fascination précoce pour « la notion de vagabondage » :

« Je ne suis pas loin de croire que cette figure fantasmatique [...] entre pour quelque chose dans [...] dans l'attrait magique qu'a exercé sur moi – jusqu'à ce que j'aie fait effectivement un lent et lointain voyage – la notion de vagabondage, d'impossibilité de se fixer et, plus précisément, de s'installer en un point particulier de l'espace où l'on est pourvu matériellement et sentimentalement au lieu d'errer de mer en mer » (1939 : 97).

Si la figure du Hollandais volant brille d'un tel éclat au firmament de la mythologie leirisienne, c'est parce qu'il ne s'agit pas seulement d'un voyageur, mais d'un « maudit », condamné à « l'errance éternelle » (1939 : 96) : voyager est son

châtiment. Il synthétise ainsi deux attributs essentiels de l'image du poète que Leiris se forge au début de sa carrière littéraire, aux premiers temps de son engagement surréaliste, alors qu'il n'a encore du voyage qu'une expérience assez modeste (limitée aux pays limitrophes de la France) : « Le poète m'apparaissait aussi – nécessairement – comme un maudit, voué de toute éternité à une solitude malheureuse et ayant pour unique ressort spirituel sa faim constante, née d'une complète et irrémédiable insatisfaction » (1939 : 182). Difficile de ne pas reconnaître, sous ce portrait du poète poussé par « sa faim constante » à une errance sans but, les traits du Hollandais volant, qui ne manquera d'ailleurs pas de se rappeler au souvenir de Leiris : « Lorsque [...] j'ai traversé l'Afrique, il m'est arrivé maintes fois de songer au 'maudit famélique' avec lequel j'étais tenté [...] de plus ou moins m'identifier » (1939 : 97).

2.1.2 Sur les traces de Rimbaud

Entre-temps, une autre figure d'inférieur vagabond a pris le relais de celle du Hollandais volant au sein de la mythologie personnelle de Leiris : celle de Rimbaud, référence incontournable pour les surréalistes. Évoquant, toujours dans *L'Âge d'homme*, sa « croyance d'être un voleur au foie rongé », il explique qu'en raison de « sa valeur mythique », une telle croyance lui « permettait certes de vivre, jointe à la passion du voyage » – et il ajoute : « car j'étais convaincu qu'un jour je 'partirais' » (1939 : 190). Comment ne pas entendre un écho du (vain) avertissement rimbaldien : « On ne part pas » (Rimbaud 196 : 222) ? De son propre aveu, les deux grands voyages que Leiris a effectués dans sa jeunesse ont été motivés par l'exemple de Rimbaud. Lorsqu'il part pour l'Égypte, c'est pour y rejoindre Georges Limbour, qu'il regardait comme « sorti [...] du moule où se font les Rimbaud » en raison de sa « vie marginale » (1966a : 68-70) ; en se prêtant pour quelques mois à cette vie, Leiris espère devenir à son tour un nouveau Rimbaud. C'est encore en pensant à Rimbaud qu'il accepte de participer à la mission Dakar-Djibouti, déclarant que si un auteur a décidé de sa vocation d'ethnographe, c'est Rimbaud, parce que lui, contrairement à Raymond Roussel, était « allé 'sur le terrain' » : « C'était un poète qui avait lâché le milieu littéraire parisien pour s'en aller au diable, vivant en aventurier » (1992c : 36).

2.1.3 Le mythe du départ

L'exemple de Rimbaud conduit Leiris à survaloriser une conception du voyage comme rupture, qu'emblématise l'instant décisif du départ, supposé sans retour. C'est comme un « lâchez-tout » qu'il envisageait son embarquement pour l'Égypte, explique-t-il dans *Fibrilles*, troisième tome de *La Règle du jeu*, pour mieux dénoncer « le geste qui [lui] sembla tel quand l'idée de 'départ' eut pris pour [lui] quelque apparence de réalité après n'avoir été longtemps qu'un thème romantique de rêverie » (1966a : 68). Il adopte une perspective moins critique dans *L'Âge d'homme*, où il consacre un bref paragraphe à démêler les sentiments contradictoires qui le traversent au moment où le paquebot s'arrache au quai :

« Minute d'une plénitude déchirante qu'il est impossible de retrouver une fois perdue cette virginité du premier départ. On y prend la mesure des choses, la distance qui vous en sépare, de sorte que l'on parvient pour une fois, se ressentant intensément debout devant les choses, à prendre sa propre mesure. » (1939 : 125)

Ici trouve sans doute sa plus franche expression le *mythe du départ* comme bref instant de « plénitude » précédant un désenchantement progressif, un retour difficile et une impossible réadaptation, entraînant bientôt un nouveau départ. Il ne fait pas de doute que la plénitude du départ tient surtout à l'ivresse de rompre avec son environnement. Dans *Aurora*, roman surréaliste où il transpose son expérience récente, Leiris évoquera ainsi l'« [...] opération métaphysique du départ (soustraction des souvenirs, addition des jouissances nouvelles, multiplication de l'avenir, division des plus récents désirs) » (1946 : 28) : tirant un trait sur son passé, le voyageur authentique s'embarque pour un avenir enivrant, sans retour en vue.

2.2 Le voyage en Orient

2.2.1 Une fugue thérapeutique

Par-delà l'instant limité du départ, l'ensemble du voyage en Orient prend l'allure rimbaldienne d'une rupture : « Quand je partis pour l'Égypte, [...] c'était une fuite [...] à l'état pur, répondant à un violent besoin de changer d'air, sans que je fusse vraiment curieux du pays que j'allais voir » (1966a : 64). Plus loin, il désigne son voyage comme une « fugue » destinée à le « soustraire à [s]on entourage » (1966a : 81) : pour le coup, on pense aux fugues répétées de Rimbaud. Leiris, pour sa part, fuit une existence insupportablement embourgeoisée, qui entre en conflit avec ses aspirations poétiques et ses convictions révolutionnaires, de sorte qu'« [...] échapper d'une manière ou d'une autre à cet imbroglio s'imposa comme une nécessité vitale » (1966a : 67). On reconnaît la visée thérapeutique du voyage, que Leiris réaffirme quelques années après : « Vu à distance, ce voyage n'a pour moi plus rien de romanesque. Il prend sa juste valeur, qui est celle d'un acte strictement hygiénique » (1992a : 179).

2.2.2 Un mythe littéraire

Conçu comme une fuite sans but nettement déterminé, le voyage en Égypte et en Grèce s'avérera décisif à un tout autre titre, en tant qu'exploration des confins du monde occidental. À première vue, il s'agit d'une exploration prudente, qui s'inscrit dans l'espace encore proche, et de surcroît balisé par une importante tradition littéraire, de l'Orient romantique. Le trajet de Leiris apparaît ainsi comme une version condensée des grands itinéraires méditerranéens de Chateaubriand, Lamartine, Gauthier, Flaubert... Mais c'est aussi l'occasion de mettre ses pas dans les traces d'écrivains qu'il idolâtre : « Le 'voyage en Orient' appartient à la mythologie des jeunes intellectuels de ce siècle, inspirée par Nerval et Rimbaud » (Armel 1997 : 252-253). Voyager, en tout état de cause, c'est d'abord vivre un mythe « romanesque » d'inspiration livresque, qui conduit Leiris à s'exalter des difficultés matérielles qu'il rencontre : « Quant à moi, c'est mon mythe de voyageur que je

vivais, n'ayant plus qu'un bagage réduit et promenant des vêtements qui bientôt seraient usés jusqu'à la corde » (1966a : 72).

2.2.3 Une quête spirituelle

Plus qu'un héritage littéraire qu'ils jugent galvaudé, les surréalistes voient en l'Orient un recours spirituel à leur rejet viscéral de leur civilisation, comme Leiris le déclare : « Non, on parlait de l'Orient, l'Orient avec un grand O, au sens rimbaldien : ce qui n'est pas l'Occident » (1992c : 10). Dans la géographie polémique des surréalistes, l'Orient s'étend jusqu'aux contrées encore mystérieuses du bouddhisme, rappelle Maurice Nadeau, qui évoque l'attrait qu'exerce sur les membres du groupe « l'Orient mystérieux, l'Orient du Bouddha et du Dalaï-Lama, propre à confondre [...] les valeurs logiques de l'Occident » (Nadeau 1964 : 74). Leiris n'est pas insensible à cette vision vague mais suggestive d'un Orient dispensateur d'une sagesse immémoriale qui fait défaut à un Occident exécré :

« [...] à l'instar de mes compagnons je tournais mes yeux vers une Asie symbole de connaissance plongeant dans la nuit des temps, tout comme l'Afrique noire et l'Océanie me paraîtraient bientôt ceux d'une sauvagerie propre elle aussi à ruiner la logique d'Occident » (1966a : 14).

La recherche d'une régénération spirituelle n'est pas l'aspect le plus saillant du voyage de Leiris, mais son engagement surréaliste n'a pu manquer d'informer sa conduite, en attisant son rejet du tourisme : Leiris confesse ainsi « une hostilité de principe à l'égard du tourisme » (1966a : 70), qui le conduit à ne presque rien visiter en Égypte. Son attitude n'est toutefois pas dépourvue d'ambiguïté : il s'oriente au moyen du fameux *Guide bleu* (1966a : 71) et donne régulièrement de ses nouvelles à ses proches en leur envoyant des « cartes postales » (1966a : 80). Dans une lettre, admettant se plaire à sa vie ambulante, « malgré son absence d'aventures réelles, mais peut-être parce que le voyage constitue déjà en lui-même une espèce d'aventure », il ne nie pas qu'elle garde un caractère touristique : « Ce que je fais en ce moment reste encore un peu 'touristique', mais je ne désespère pas de parvenir à faire un jour ce réel 'voyage', [...] qui serait peut-être l'équivalent d'une descente aux enfers » (Armel 1997 : 255-256).

2.3 La leçon du voyage

2.3.1 Un premier « dépaysement »

La leçon du voyage en Orient est donc ambiguë : malgré les facilités du tourisme littéraire, il n'en constitue pas moins un déplacement effectif, qui conduit Leiris aux limites de son monde. Dans une conférence de 1948, il oppose aux « quelques voyages de tourisme » effectués dans son enfance parmi « divers pays de l'Europe occidentale » le « premier *dépaysement* » (1996 : 877-878) que représente son tour méditerranéen : en s'aventurant aux confins de l'Occident, il se déprend littéralement de son pays, emblème d'une civilisation qu'il exècre. Certes, la rupture reste limitée : son voyage ne l'a pas amené « tout à fait en dehors des limites de ce qu'on peut appeler la civilisation 'classique' » (1996 : 878). Mais il n'en situe pas

moins sa participation à la mission Dakar-Djibouti dans la droite ligne de ce périple initiatique, qui marque une première incursion dans le continent africain.

2.3.2 La découverte du contact

L'enseignement majeur du voyage, Leiris ne l'a toutefois pas reçu en Égypte, mais en Grèce, « [...] pays dont [il] se méfiait à cause de [s]es idées anticlassiques ». Or il découvre en abordant au Pirée que la Grèce n'est pas un musée mais « une contrée bien vivante », qui est l'occasion de nombreuses rencontres : « Alors que je n'avais eu aucun véritable contact avec les Égyptiens [...], je me sentis de plain-pied avec la population grecque dès que je fus hors de la capitale » (1966a : 70-71). Dressant le bilan de son voyage, Leiris mentionnera parmi ses raisons de voyager le besoin d'« étancher certaine soif tant cérébrale qu'affective par la prise d'autres contacts humains » (1966a : 80), qu'il ira périodiquement satisfaire à d'autres sources.

3. Aller et retour en Afrique

3.1 Les mobiles du voyage

3.1.1 Une nouvelle fugue thérapeutique

Le voyage en Afrique est le plus important de la vie de Leiris : c'est le plus lointain de ceux qu'il a entrepris jusque-là, le plus long, et surtout c'est à l'issue de celui-ci qu'il prend la décision de devenir ethnographe. S'il diffère du voyage en Orient par sa durée et ses conditions éprouvantes, il en constitue plus encore un approfondissement, qui répond aux mêmes mobiles. Nouvelle « fuite » (1996 : 95), « ce deuxième départ, plus nettement encore que le premier, fut motivé par le besoin d'une rupture de ban » (1966a : 82). De nouveau, la fugue prend un sens thérapeutique, d'autant plus qu'il se situe dans le prolongement d'une cure psychanalytique, et que c'est même sur les conseils de son analyste que Leiris se décide à partir : « [...] le voyage en Afrique a été dès l'origine conçu par Leiris, à l'instar des voyages en Orient entrepris au siècle précédent par Nerval ou par Flaubert, comme le prolongement d'un traitement médical » (Pierrot : 190).

3.1.2 Rompre avec l'Occident

Mais, plus nettement que lors du voyage en Orient, la rupture avec l'entourage recouvre une rupture plus fondamentale : en gagnant l'Afrique, Leiris entend surtout prendre ses distances avec la civilisation occidentale. Dans sa conférence de 1948, il explique ainsi que, malgré le « premier *dépaysement* » dont il avait fait l'expérience en Orient, « [...] c'était d'un dépaysement plus complet qu'[il] éprouvai[t] le besoin, ressentant [...] un véritable malaise dans cette culture qui était la nôtre » ; c'est l'aggravation de son malaise qui pousse Leiris à se tourner vers l'Afrique, en l'amenant à « rechercher, d'abord par la lecture, une prise de contact avec les civilisations qui [lui] apparaissaient [...] comme les plus différentes » de la sienne (1996 : 878-879).

De cette première « prise de contact » intellectuelle, le ressort principal est le célèbre ouvrage de Lucien Lévy-Bruhl sur la « mentalité primitive », qui fait entrevoir à Leiris une issue positive à son rejet du rationalisme occidental, en lui

découvrant une altérité absolue qu'il est enclin à valoriser, non sans ambivalence, tant il paraît souvent se repaître d'une vision stéréotypée de l'Afrique : « Reste pourtant que les Noirs, pris dans l'ensemble, paraissent avoir gardé jusqu'à présent [...] la possibilité d'un contact plus direct avec le milieu naturel » (1948b : 5). À travers « [...] le désir de rejoindre ce mythique état de nature, dont on sait qu'il ne cesse d'obséder la pensée européenne » (Pierrot : 192), on pressent la nostalgie de relations humaines plus transparentes qu'en Occident. De la fréquentation des représentants d'une civilisation idéalisée, Leiris attend donc la régénération spirituelle que les surréalistes pensaient trouver en Extrême-Orient.

3.1.3 Sortir de sa peau

Le voyage apparaît ainsi comme l'instrument d'une véritable transgression culturelle, qui doit amener le voyageur à s'imprégner de modes de pensée radicalement autres, dans l'espoir qu'il en sera changé :

« [...] plonger comme j'allais le faire au cœur du continent noir, [...] vivre de plain-pied avec des hommes apparemment plus proches que moi de l'état de nature, c'était briser le cercle d'habitudes où j'étais enfermé, rejeter mon corset mental d'Européen [...], me lancer corps et âme dans une aventure dont je pouvais me dire en un sens que je ne reviendrais jamais puisqu'il semblait hors de question que je fusse intellectuellement et moralement le même quand j'émergerais de cette nage dans les eaux du primitivisme. » (1966a : 83)

Voyager, c'est donc faire l'épreuve d'une altérité absolue, censée favoriser une altération radicale de la personnalité du voyageur. Dans un article où il annonce son prochain départ, Leiris énonce son ambition : se transformer auprès des Africains, « [...] en oubliant aussi sa propre personnalité transitoire par la prise d'un contact concret avec un grand nombre d'hommes apparemment très différents » (1930b : 413). Beaucoup plus tard, il ira jusqu'à prétendre avoir pris part à l'expédition « pour sortir de [s]a peau grâce à un lointain déplacement » (1955 : 196). La métaphore rappelle discrètement la dimension thérapeutique du voyage en Afrique : se délester de sa peau détestée de Blanc pour la troquer contre la peau supposée plus authentique des Noirs, c'est surtout pour Leiris le moyen de liquider cet « Occidental mal dans sa peau qui avait follement espéré que ce long voyage », et en particulier « [...] un contact vrai avec leurs habitants feraient de lui un autre homme », « guéri de ses obsessions » (1996 : 87).

3.1.4 La poésie du primitivisme

Dans sa préface au journal qu'il rapporte de son périple, *L'Afrique fantôme*, Leiris se campe en jeune Européen « poussé à voyager dans des contrées alors assez lointaines parce que cela signifiait pour lui, en même temps qu'une épreuve, une poésie vécue et un dépaysement » (1996 : 94). Envisagée comme un « dépaysement », l'« aventure » africaine procède de la même volonté de rupture que Leiris a d'abord assouvie par la poésie, en vue de s'arracher aux ornières mentales d'une pensée excessivement rationaliste.

Le départ pour l’Afrique revêt toutefois une signification ambivalente, dans la mesure où il consomme aussi la rupture avec un milieu littéraire jugé trop dilettante – suivant l’exemple de Rimbaud, là encore. De plus en plus désabusé quant aux perspectives révolutionnaires qui s’ouvrent à lui au sein du groupe surréaliste, Leiris en est progressivement venu à situer « sur le même plan l’aventure du voyage matériel et l’aventure poétique, qui n’est, elle aussi, qu’un voyage, encore plus décevant, et beaucoup moins réel » (1930b : 407), de sorte qu’une fois qu’il apparaît que la révolte poétique a échoué, le voyage reste le dernier recours possible. Dans *Biffures*, premier tome de *La Règle du jeu*, il justifiera son départ pour l’Afrique par « le désir qu[’il] avai[t] depuis longtemps de rompre [s]on horizon, tentative d’affranchissement pour la conduite de laquelle la poésie [lui] apparaissait maintenant comme tristement insuffisante après avoir été » pour lui « l’instrument de libération par excellence » (1948a : 230-231). Bien qu’il soit qualifié de « poésie vécue », le voyage ne constitue pas tant un prolongement qu’un substitut de la poésie, dont Leiris réassigne le potentiel subversif à une activité supposée plus efficace en ce qu’elle est tout simplement plus matérielle.

3.1.5 Une ethnographie ambiguë

La recherche d’un dépaysement mental n’est cependant pas dépourvue d’ambiguïté, compte tenu des objectifs scientifiques de la mission Dakar-Djibouti. Quelques années après, revenant sur les motifs qui l’ont décidé à y prendre part, Leiris explique qu’il regardait alors le voyage à la fois comme « [...] une aventure poétique » et « une méthode de connaissance concrète » (1966b : 64). En apparence, rien de plus naturel que de considérer le voyage ethnographique comme « [...] la meilleure méthode pour acquérir une connaissance réelle, c’est-à-dire vivante » (1930b : 413), puisqu’il implique une fréquentation prolongée des populations étudiées : c’est peu ou prou la leçon de la Grèce, transposée dans un cadre scientifique. De cette façon, l’ethnographe est en mesure de dominer les sollicitations touristiques qui marquaient encore le voyage en Orient, comme Leiris l’affirme peu avant de partir pour l’Afrique :

« De même, le seul moyen de ne pas voyager comme un touriste, c’est-à-dire comme un aveugle, est de voyager en ethnographe, car alors l’absurde défilé panoramique des paysages [...] se multiplie et se renforce [en] d’innombrables couches intérieures, d’une valeur de plus en plus profonde et générale, en même temps que plus humaine » (1992a : 208).

Pourtant, on peut se demander si cette conception humaniste de l’ethnographie, fondée sur la recherche d’un contact propre à transformer l’ethnographe, est compatible avec l’impartialité requise du scientifique. Dans un article inspiré par son expérience africaine, Leiris avance que « l’art du voyage », plus qu’« un art d’apprendre », est « [...] un art d’oublier, d’oublier toutes les questions de peau, d’odeur, de goût » (1992b : 56). On reconnaît le désir de *sortir de sa peau* pour atteindre à la transparence idéale de la « mentalité primitive » ; mais la conclusion de l’article ne peut manquer d’interroger : « Il s’agit aujourd’hui moins d’accroître nos

connaissances que de nous dépouiller [...]. Loin de demeurer lié aux seuls soucis de distraction ou de culture, l'art de voyager devrait être à la base d'un nouvel humanisme » (1992b : 56). Le « nouvel humanisme » qu'il prône se traduit par une sorte d'ascèse, en contradiction avec le but de l'enquête ethnographique.

3.2 La désillusion du voyage

3.2.1 L'impossible évasion

Alors qu'il avait accueilli la mission Dakar-Djibouti comme une « chance d'évasion » (1996 : 880), Leiris dresse à son retour un bilan impitoyable de sa tentative : « En 1933 je revins, ayant tué au moins un mythe : celui du voyage en tant que moyen d'évasion » (1939 : 200). Il n'est pas jusqu'au titre de son journal de voyage qui ne reflète « [s]a déception » (1996 : 87), et de fait, *L'Afrique fantôme* témoigne presque quotidiennement du désenchantement de Leiris, qui s'aperçoit vite que, loin de consommer « le désir de rompre avec la vie futile » qu'il menait à Paris, « [...] c'est la vie qu'[il] mène ici qui [lui] paraît futile » (1996 : 361). De façon significative, le spectre du tourisme ressurgit très vite : prenant conscience qu'il ne sera « jamais un aventurier », Leiris déplore ainsi que « [...] le voyage qu'[ils] effectu[ent] n'a[it] été jusqu'à présent, en somme, qu'un voyage de touristes » (1996 : 390).

3.2.2 Un remède sans effet

D'un point de vue thérapeutique, le voyage en Afrique s'avèrera d'une efficacité passagère : « En 1933 comme en 1927, il voit s'estomper très rapidement les effets bénéfiques du voyage [...] : la quête d'une aventure qui le transformerait durablement s'est encore une fois révélée illusoire » (Armel 1997 : 346). Pire encore, cette seconde désillusion achève de persuader Leiris de l'insuffisance du remède : « [...] jusqu'à ce voyage j'avais l'idée qu'une aventure était possible par quoi *tout changerait* ; depuis le retour, j'ai acquis la conviction que jamais rien ne changerait sinon dans le sens du pire » (1992a : 304-305). Si l'effet du voyage reste limité, c'est parce qu'il est inapte à transformer en profondeur le caractère du voyageur, comme Leiris s'en aperçoit rapidement : « Le voyage ne nous change que par moments. La plupart du temps vous restez tristement pareil à ce que vous aviez toujours été » (1996 : 352). Dans *Biffures*, Leiris explique ainsi être revenu à la littérature après avoir compris

« [...] que le voyage [...] loin d'être une façon de se faire autre que ce qu'on est en changeant de décor n'est que pur déplacement d'un personnage toujours identique à lui-même, nomade rien que spatial qui traîne derrière soi [...] ses inquiétudes, son narcissisme et ses manies » (1948a : 231).

Passage capital, qui répercute l'écho de l'avertissement sénéquéen selon lequel la *mutatio loci* ne suffit pas à guérir un esprit malade, parce qu'elle se contente

de déplacer le mal². Bref, Leiris a découvert au cours de son voyage « [...] qu'un changement d'horizon n'entraîne pas forcément un changement intérieur », de sorte qu'« [...] il n'est nul besoin d'aller chercher sous d'autres climats » la « leçon de goût sans restriction de la vie » (1976 : 99) qu'il attendait des Africains.

3.2.3 L'échec du contact

De prime abord, il semblerait que, s'il n'a pas réussi à « se faire autre », c'est parce qu'il n'a pas su établir ce « contact vrai » qui lui aurait permis de s'imprégner d'autres modes de pensée. Certes, au cours de sa traversée, il lui est arrivé de retrouver fugacement « le sens premier » qu'il attribuait à son voyage : « celui de la poésie la plus intense et la plus humaine » (1996 : 129-130). Par brefs moments, que le caractère globalisant du bilan rétrospectif tend à oblitérer mais qu'enregistrent au jour le jour sa correspondance comme son journal, Leiris atteint à cette poésie « humaine » qu'est le contact direct avec l'autre. Au début de l'expédition, il se dit ainsi « très enthousiasmé d'être parmi les Nègres » (1996 : 119) ; mais très vite, il juge que « [...] que c'est une activité insipide que d'aller chez des Noirs, guère plus intéressants au fond que des Auvergnats » (1996 : 131) ! Pire : il en viendra progressivement à réaliser que ces rapports superficiels n'aboutissent qu'à renforcer un isolement qu'il déplore sans cesse : « Je regarde ces trois choses : le carnet d'Abba Jérôme, le diaphragme du mouton, le genou nu d'Emawayish, et je sens plus que jamais mon irrémédiable isolement » (1996 : 688).

3.2.4 Une troublante ressemblance

Pourtant, on ne peut imputer au caractère décevant de cette prise de contact l'impossibilité de se transformer auprès des Africains ; elle tient bien plutôt au caractère illusoire de leur prétendue « mentalité primitive », qui apparaît rapidement au jeune ethnographe :

« [...] à mesure que je m'accoutumai à ce milieu nouveau, je cessai de regarder les Africains sous l'angle de l'exotisme, finissant par être plus attentif à ce qui les rapprochait des hommes des autres pays qu'aux traits culturels [...] qui les en différenciaient » (1996 : 880).

Loin de trouver en Afrique les représentants d'une altérité absolue, Leiris rencontre des hommes étrangement proches des Occidentaux, si bien qu'il n'est plus question d'altérer sa propre personnalité : dans sa préface à *L'Afrique fantôme*, Leiris critique « [...] un fallacieux essai de se faire autre en effectuant une plongée [...] dans une 'mentalité primitive' dont [il] éprouvai[t] la nostalgie » (1996 : 93). Lorsqu'il incrimine l'insipidité de ses rapports avec les Africains, Leiris semble

² « Tu t'étonnes [...] que par un si long voyage et tant de lieux divers tu n'aies pas dissipé la tristesse et la lourdeur de ton intelligence : c'est d'âme qu'il faut changer, non de ciel. [...] Quelle aide peut apporter la nouveauté des terres ? [...] Tu demandes pour quelle raison cette fuite ne t'aide pas : tu fuis avec toi » (Sénèque 1992 : 162).

moins regretter des mésententes ponctuelles qu'une entente trop facile, qu'il juge à ce titre superficielle.

Encore est-ce là surtout l'expression d'une déception initiale, que Leiris désavouera dans un article consacré au long séjour en Éthiopie de la deuxième partie de la mission. Relevant qu'au contact des habitants le voyageur « découvre toute une intimité, une espèce de fraternité » (1992b : 52), Leiris conclut qu'il est souhaitable de s'attacher à ce qui rapproche Européens et Africains, par-delà toute idéalisation naïve : « [...] n'est-il pas humiliant pour nous [...] d'être avant tout sensible aux dissemblances et, dominés par le choc de première vue, la surprise, l'inévitable dépaysement, de nous y attacher bien plus qu'aux ressemblances ? » (1992b : 53-54). Fort de son expérience de terrain, Leiris peut désormais critiquer le « dépaysement » qu'il était pourtant expressément venu trouver en Afrique comme une réaction superficielle de « surprise » face au pittoresque d'une contrée exotique. Sa cible, ici, est bien sûr le touriste, c'est-à-dire ce voyageur qui « [...] ne voit rien en dehors de ce qu'il attendait déjà, c'est-à-dire quelques curiosités, des détails pittoresques », bref des « [...] lambeaux dans la grande fresque archéologique qu'il avait agencée dans sa tête, grâce à ses lectures plus ou moins consciencieuses » (1992b : 51). Pour Leiris, c'est la cécité du touriste qui est détestable, parce qu'en le fermant à la réalité humaine des pays visités, elle amoindrit la possibilité d'un contact authentique.

3.3 La condamnation de l'ethnographie

3.3.1 Une discipline rationaliste

D'ailleurs, ce touriste cultivé, exercé à la saisie des « dissemblances » par ses « lectures plus ou moins consciencieuses », ne peut-on pas le nommer *ethnologue* ? C'est la tête farcie de ses lectures de Lévy-Bruhl que Leiris lui-même, après tout, était parti pour l'Afrique. La condamnation du tourisme conduit tout droit à la critique de l'ethnographie, lorsqu'il devient clair que celle-ci n'en est qu'une forme savante, qui interdit à l'ethnologue de nouer une relation sincère avec les populations étudiées. D'où son « ressentiment » contre une discipline « [...] qui fait prendre cette position si inhumaine d'observateur » (1996 : 599). Dans *Biffures*, il confesse en effet que son expérience de terrain lui a fait prendre conscience que l'ethnographie, en tant que « [...] science exigeant objectivité et patience », allait « à l'encontre de [s]es espérances », à savoir le « bris de [s]on armature logique par le contact avec des hommes vivant dans l'obéissance d'autres normes » (1948a : 230). En admettant que les Africains se distinguent des Occidentaux par des modes de pensée radicalement différents, ce n'est pas l'ethnographie qui permettra au voyageur de s'en imprégner pour rompre avec son rationalisme natif, au contraire sollicité par l'exercice de cette discipline purement occidentale qui réduit le contact avec l'autre aux modalités étriquées de l'observation scientifique. L'impératif d'objectivité réintroduit entre ethnographes et autochtones une distance que semblait avoir abolie le long voyage effectué par les premiers à la rencontre des seconds. Rappelant qu'à travers « la pratique de l'ethnographie », « [il] entendai[t] rompre avec les habitudes intellectuelles qui avaient été les [s]iennes jusqu'alors et, au contact

d'hommes d'autre culture que [lui] et d'autre race, abattre des cloisons entre lesquelles [il] étouffai[t] », Leiris reconnaît qu'il ne pouvait qu'être déçu :

« [...] une science humaine reste une science et l'observation détachée ne saurait, à elle seule, amener le *contact* ; peut-être, par définition, implique-t-elle même le contraire, l'attitude d'esprit propre à l'observateur étant une objectivité impartiale ennemie de toute effusion » (1996 : 92-93).

3.3.2 Une discipline coloniale

En outre, l'ethnographie prend souvent l'allure plus compromettante d'une « entreprise bureaucratique » (1996 : 391), en raison du caractère officiel d'une expédition qui s'effectue dans un cadre colonial. En fin de compte, il n'est pas étonnant que l'ethnographie ne soit qu'une science *désincarnée* : intervenant dans les territoires colonisés au nom des puissances colonisatrices, pouvait-elle être autre chose qu'une discipline ethnocentrée, qui relègue les populations rencontrées au rang d'objets d'étude ? Ce n'est pas un hasard si c'est en Éthiopie que Leiris a noué les liens les plus étroits : « C'est pourtant parce que l'Abyssinie n'était pas 'colonie' [...] que je m'y suis senti, tout compte fait, plus *en contact* que dans les autres pays que nous avons visités » (1996 : 828).

3.3.3 Pour une autre ethnographie

Leiris aura besoin d'un nouveau voyage en Afrique, en 1945, pour se rendre compte « [...] qu'il n'y a pas d'ethnographie ni d'exotisme qui tiennent devant la gravité des questions posées [...] par l'aménagement du monde moderne et que, si le contact entre hommes nés sous des climats très différents n'est pas un mythe, c'est dans l'exacte mesure où il peut se réaliser par le travail en commun » (1996 : 93) contre les exploiters capitalistes. Au cours de ce voyage officiel, en effet, il n'est plus chargé d'étudier « des croyances et institutions séculaires », mais des « [...] problèmes qui touchaient à la chair même des gens », qu'il qualifie ensuite de « [...] questions des plus rébarbatives pour quelqu'un que » son goût « de la mentalité dite 'primitive' a amené à faire carrière d'africaniste » (1955 : 161). Du coup, il est amené à envisager l'Afrique autrement, comme un lieu réel, et non plus comme un mythe.

Dans cette perspective résolument *démythifiée*, un « contact » humain devient donc possible ; mais il passe par « [...] un élargissement et un oubli de soi dans la communauté d'action », de sorte qu'à la « communion purement formelle » que recherchait le jeune ethnographe « [...] se trouv[e] substituée une solidarité effective avec des hommes » (1996 : 93). S'il ne renonce pas tout à fait à l'idée de *s'oublier* au contact de l'autre, Leiris prône désormais un oubli dans l'action militante, qui situe l'ethnographe du côté des populations opprimées qu'il se contentait d'étudier pour le compte des oppresseurs. Cette réinterprétation du contact humain comme « solidarité effective » s'accompagne ainsi d'une redéfinition du rôle de l'ethnographe, qui doit s'orienter vers « [...] une ethnographie, non plus d'examen détaché ou de dégustation artiste, mais de fraternité militante » (1996 : 88). Bref, c'est par l'engagement direct en faveur des colonisés que Leiris parvient enfin à un contact *vivant*.

4. Vers un voyage sans retour

4.1 Le cercle sans fin des voyages

4.1.1 Le voyage en Chine

Malgré sa déception, Leiris continuera de voyager. Le plus significatif de ces déplacements est le voyage en Chine de 1955, qui est au cœur de *Fibrilles*. Son importance se marque au fait que Leiris le considère presque aussitôt comme « le dernier de [s]es grands déplacements » (1966a : 85). De nouveau, c'est pour échapper à une période de crise, déclenchée par la parution imminente de trois livres dont Leiris appréhende la réception, qu'il se décide à partir : « Utilité d'un dépaysement pour compenser la dépression que ne manque pas d'entraîner cette triple parution » (1992a : 489). De nouveau, c'est un échec : « Ce voyage ne résout rien, [...] il aggrave au contraire la difficulté » (Armel 1997 : 553).

Dès le début de *Fibrilles*, Leiris fait part de sentiments ambivalents : « De tous les tours que j'ai faits, c'est celui-là [...] qui m'a donné le plus de contentement. Mais pourquoi [...] est-ce celui-là aussi qui, au retour, m'aura probablement laissé le plus désemparé ? » (1966a : 7). En réalité, sa déception est à la mesure de l'émotion qu'il a éprouvée au « contact de la foule » chinoise, qu'il voit œuvrer à l'édification du monde plus fraternel qu'il appelle de ses vœux : « [...] jamais dans mon histoire d'ethnographe et d'écrivain [...] il ne m'est arrivé de me sentir en accord avec un pays comme je me suis senti en accord avec la Chine nouvelle » (1994 : 225). Là encore, la valeur du voyage se marque à l'intensité du contact établi avec la population locale, conformément à la leçon reçue en Grèce. De fait, on peut voir le voyage en Chine comme un prolongement du tour méditerranéen de 1926, qui actualise enfin le potentiel révolutionnaire latent de l'Orient : selon Nadeau, le prestige de l'Orient aux yeux des surréalistes ne tenait pas seulement à son opposition spirituelle à l'Occident, mais également à son profil menaçant de « patrie des barbares » (Nadeau 1964 : 76), envisagés avec faveur comme des régénérateurs en puissance à partir de 1917. En ce sens, la Chine maoïste redouble la Russie soviétique, réactivant le vieux mythe des lointains régénérateurs.

4.1.2 Le vertige d'un cercle sans fin

Pourtant, dès son retour, Leiris note que « [...] le voyage enthousiaste qu' [il a] fait en Chine » s'est en quelques semaines « désagrégé », au point d'avoir « perdu presque toute réalité » (1992a : 489). Désagrégation incompréhensible, qui enterre l'espoir de se ressourcer au contact de l'autre : tout en gardant « [...] la conviction que d'ici peu d'années la Chine sera la première [...] de toutes les grandes nations », Leiris doit constater « [...] qu'après [s]'être cru presque au seuil d'une existence nouvelle », il « [s]e retrouve sensiblement au point où [il] en étai[t] auparavant » (1966a : 7-8). Retour à la case départ, donc. Leiris désignait au début de *Fibrilles* son récent séjour comme un « tour » : si le voyageur est cet homme qui veut « [...] briser le cercle d'habitudes où [il] étai[t] enfermé », le voyage n'est qu'un autre cercle, qui le ramène toujours à son point de départ. Après l'épisode chinois, la même scène se rejoue à l'occasion d'un dernier voyage majeur à Cuba (1968) : enthousiasme initial suivi d'un rapide « désenchantement » (1976 : 91). Suite

presque ininterrompue de déceptions, les voyages de Leiris s'enchaînent en un cercle sans fin, qu'il ne peut rompre sans aussitôt y retomber.

4.2 Vers le suicide

4.2.1 Une fascination ancienne

Le voyage n'est toutefois qu'une des formes de l'inferral balancement auquel Leiris aura vainement tenté d'échapper toute sa vie, affirmant que, pour lui, la grande question est d'« Être ou ne pas être là, être ici ou être ailleurs », suivant l'alternance de phases d'exaltation et de dépression, qui se confond avec le jeu dialectique des départs et des retours :

« Quand j'aimerais être ailleurs j'ai peur de m'en aller d'ici, et ailleurs, quand j'y suis, ne m'apporte guère de repos, soit qu'il continue d'être ailleurs et que je m'y sente désorienté, soit que m'y suive un regret de ce que j'ai quitté, soit que cet ailleurs ne puisse être un ici que de façon trop fugitive pour que je l'estime autre que dérisoire. » (1966a : 85-86)

Aussi n'est-il pas étonnant qu'ayant épuisé tant de destinations, celui qui désignait son départ pour l'Afrique comme « [...] le dernier, puisqu'aucun de ceux qui vinrent après ne revêtit la couleur romantique apte à légitimer l'emploi du beau mot de 'départ' » (1966a : 81-82) se retrouve « [...] fin prêt pour accomplir le vrai départ » (1966a : 97) : la tentative de suicide qui constitue la péripétie centrale de *Fibrilles*. Parmi les motifs de son geste, on peut relever que Leiris mentionne la réception élogieuse de *Fourbis*, deuxième tome de *La Règle du jeu* : « À jamais, un mythe au moins était détruit : celui de l'écrivain rebelle, situé en marge » (1966a : 88). Si Leiris est de moins en moins sensible à l'attrait du voyage, c'est parce qu'il n'adhère plus à la mythologie qui en fondait le prestige. Dépouillé de ses illusions, il n'a plus qu'à se réfugier dans le seul mythe qui lui reste : celui d'un départ sans retour.

Depuis longtemps, le suicide était un objet de fascination pour Leiris, qui a consacré à Raymond Roussel un article qu'on peut lire comme un autoportrait indirect : « Comme tout vrai poète, Roussel qui, plus que quiconque, dut se sentir seul au monde, traînait partout avec lui son cortège d'anges et de démons » (1992b : 47). Dernier portrait de maudit, plus réel que tous les héros d'opéra. Pourtant, en dépit de nombreux voyages, « Roussel n'a jamais à proprement parler voyagé », en ce « qu'à aucun moment il ne fut dupe du métier de touriste » : indifférent au monde extérieur, il « [...] voyagea 'sans quitter un seul jour sa propre demeure', celle [...] que lui bâtissait, à travers tous les paysages, son immuable tourment intérieur » (1992b : 46-47). Par son suicide, Roussel semble s'être substitué à Rimbaud comme archétype du poète, c'est-à-dire comme voyageur.

4.2.2 Une « descente aux enfers » poétique

De sorte qu'on peut supposer que c'est en pensant à Roussel que Leiris s'engage dans ce qu'il désigne comme « une descente aux enfers » (1966a : 85). L'expression ne peut manquer de rappeler la lettre d'Orient où Leiris, accusant le caractère « touristique » de son voyage, ne désespérait pas de « [...] parvenir à faire

un jour ce réel ‘voyage’ [...] qui serait peut-être l'équivalent d'une descente aux enfers » : le suicide est le seul voyage parfaitement « réel », parce qu'il n'a rien de touristique. À son réveil, pourtant, Leiris éprouve la déception familière du retour, qui fait du plus grand des voyages une nouvelle parenthèse, vite refermée : « Sorti du coma et ma première exaltation tombée, je m'étais dit que tout allait reprendre en un peu plus difficile encore qu'auparavant » (1966a : 149).

Pendant sa convalescence, Leiris se convainc de la nécessité de « retrouver quelques raisons de vivre », en se tournant vers l'écriture – qui n'est après tout qu'une autre forme de « voyage non localisé » qu'il effectue « [...] avec pour tapis volant [s]a table de travail » (1966a : 8). Sitôt rétabli, il projette logiquement d'inclure dans *Fibrilles* « le récit de [s]a ‘descente aux enfers’ », qui lui semble « [...] légitime dans un chapitre dont le fil conducteur est le thème du voyage » (Armel 1997 : 591). Dans ce chapitre, Leiris rassemblera tous ses grands voyages autour du « séjour » qu'il fait en Italie peu de temps après sa tentative, et qui a pris « [...] la suite d'un épisode assez aventureux pour que [il] puisse, à son propos avec plus de sûreté que pour n'importe laquelle de [s]es pérégrinations géographiquement repérables, [s]e dire qu'[il] revenai[t] de loin » quand il est « [...] sorti de la ténèbre où [il] [s]'étai[t] risqué » (1966a : 84).

Si Leiris a le sentiment de revenir d'aussi loin, c'est parce qu'il lui aura fallu cet ultime voyage pour atteindre à la poésie, comme il le proclame à la fin du livre, assurant que c'est au « grand et aventureux » moment de son suicide qu'il a « [...] embrassé le plus étroitement cette chose fascinante, et toujours à poursuivre parce que jamais tout à fait saisie » : « la poésie » (1966a : 292). Dernier renversement : Leiris renonce au voyage, n'y ayant pas trouvé l'« aventure poétique » qu'il a recherchée toute sa vie, en faveur de l'« aventureux » voyage à la rencontre de l'altérité radicale de la mort, seule poésie vraiment vécue.

Bibliographie

- Affergan, Francis (1987), *Exotisme et altérité*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Armel, Aliette (1997), *Michel Leiris*, Paris : Fayard.
- Droulia, Loukia / Mentzou, Vasso (1993), *Vers l'Orient par la Grèce : avec Nerval et d'autres voyageurs*, Paris : Klincksieck.
- Guyot, Alain (2012), « Le voyage circumméditerranéen de Chateaubriand », in Corinne Saminadayar-Perrin (éd.), *L'Invention littéraire de la Méditerranée dans la France du XIX^e siècle*, Paris : Geuthner, 25-38.
- Jamin, Jean (1982), « Objets trouvés des paradis perdus. A propos de la mission Dakar-Djibouti », in Jacques Hainard/Roland Kaehr (éds.), *Collections passion*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 69-100.
- Jamin, Jean (1996), « Introduction », in *Miroir de l'Afrique*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1930a), « Jean Brunhes : Races », in *Documents*, 6 : 375-376.
- Leiris, Michel (1930b), « L'œil de l'ethnographe », in *Documents*, 7 : 405-414.
- Leiris, Michel (1939), *L'Âge d'homme*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1946), *Aurora*, Paris : Gallimard.

- Leiris, Michel (1948a), *Biffures*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1948b), « Message de l'Afrique », in *Le Musée vivant*, 36-37 : 5-6.
- Leiris, Michel (1955), *Fourbis*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1966a), *Fibrilles*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1966b), *Brisées*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1976), *Frêle Bruit*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1992a), *Journal (1922-1989)*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1992b), *Zébrage*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1992c), *C'est-à-dire*, Paris : Jean-Michel Place.
- Leiris, Michel (1994), *Journal de Chine*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1996), *Miroir de l'Afrique*, Paris : Gallimard.
- Maubon, Catherine (1994), *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris : José Corti.
- Moureau, François (1986), *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève : Champion-Slatkine.
- Moussa, Sarga (1995), *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris : Klincksieck.
- Nadeau, Maurice (1964), *Histoire du surréalisme*, Paris : Éditions du Seuil.
- Pierrot, Jean (1986), « L'Afrique fantôme de Michel Leiris, ou le voyage du poète et de l'ethnographe », in Alain Niderst (éd.), *Les Récits de voyage*, Paris : Nizet, 189-214.
- Rimbaud, Arthur (1963), « Mauvais sang », *Une saison en enfer*, Paris : Gallimard.
- Sénèque (1992), *Lettres à Lucilius* (trad. Marie-Ange Jourdan Gueyer), Paris : Flammarion.

DEUX PARODIES DE DISCOURS TOURISTIQUE : *PAMUKALIE* (2003) D'EUGENE MEILTZ ET *MOLVANÍA* (2003) DE SANTO CILAURO, TOM GLEISNER ET ROB SITCH

Alain Vuillemin
Université « Paris-Est », UPEC – F 94110, France
alain.vuillemin@dbmail.com

Résumé

Pamukalie, *pays fabuleux* d'Eugène Meiltz et Christian Denisart, paru en France en 2003 et *Molvania* de Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch, publié aussi en 2003, mais en Australie, et traduit en français, en 2006, avec un sous-titre inhabituel : *La Molvanie. Le pays que s'il n'existait pas, faudrait l'inventer*, sont des parodies de guides conçus pour donner des informations à des touristes pour découvrir des lieux susceptibles d'être visités. Mais ces pays, la Pamukalie, au Proche-Orient et la Molvanie, au centre de l'Europe n'existent pas. En cette perspective, ce sont plutôt des romans qui renouvèlent la notion d'« utopie », de lieu absent, idéalisé ou au contraire décrié. Qu'en est-il exactement ? Vers quelles destinations, aussi attrayantes qu'inquiétantes, ces pastiches ironiques emmènent-ils leurs lecteurs ?

Abstract

TWO PARODIES OF TOURISM DISCOURSE: *PAMUKALIE* (2003) BY EUGEN MEILTZ AND *MOLVANÍA* (2003) BY SANTO CILAURO, TOM GLEISNER AND ROB SITCH

Pamukalie, *pays fabuleux* by Eugène Meiltz and Christian Denisart, published in France in 2003 and *Molvania* by Santo Cilauro, Tom Gleisner and Rob Sitch, also published in 2003, but in Australia, and translated into French, in 2006, with a unusual title: *La Molvanie. Le pays que s'il n'existait pas, faudrait l'inventer* (« The country that if it did not exist, would have to be invented »), are parodies of guides designed to give information to tourists in order to discover places likely to be visited. But these countries, Pamukalia in the Middle East and Molvania in central Europe do not exist. In this perspective, rather, they are novels that renew the notion of "utopia", of a place that is absent, idealized or, on the contrary, disparaged. What exactly is it? Where do these parodies, as attractive as disturbing, lead their readers?

Mots-clés : *parodie, guide touristique, Europe centrale, Moyen-Orient, post-totalitarisme, roman*

Keywords: *Parody, Tourist guide, Central Europe, Middle East, Post-totalitarianism, Fiction*

10.52846/AUCLLR.2021.01.22

Le roman s'est enrichi au début du XXI^e siècle de deux parodies de discours touristique, l'une française mais d'origine suisse et centre-européenne, *Pamukalie, pays fabuleux* d'Eugène Meiltz¹ et Christian Denisart², publiée en juillet 2003 à Paris aux éditions « Autrement » et l'autre en anglais, *Molvania*, de Santo Cilauro³, Tom Gleisner⁴ et Rob Sitch⁵, parue en novembre 2003, aux éditions « Hardie Grant Books » en collaboration avec « Working Dog Pty Ltd », à Melbourne, en Australie. Ce livre, *Molvania*, a été traduit en français, en 2006, à Paris, par les éditions Flammarion, avec un sous-titre insolite : *La Molvanie. Le pays que s'il n'existait pas, faudrait l'inventer*. Aucun de ces deux pays n'existe en effet. Nulle carte ne les mentionne. Ce sont de vrais faux guides pratiques touristiques, destinés à aider des lecteurs complices à effectuer des voyages immobiles vers des lieux fictifs, absolument imaginaires, situés aux confins du monde connu : au Proche-Orient pour la Pamukalie, au centre de l'Europe pour la Molvanie. Le monde imaginaire de la Schwambranie qui a été inventé en 1928, en Russie, par Léo ou Lev Cassil⁶ dans son livre, *Le voyage imaginaire*, qui a été traduit en France en 1937, est peut-être une des sources lointaines de ces deux pastiches. Ils parodient en effet des ouvrages du « Guide du routard »⁷ en France ou de « Lonely Planet »⁸ en Australie, deux collections lancées, l'une et l'autre, en 1973, un peu à la manière dont Lev Cassil avait inventé avec son jeune frère un univers parallèle, celui du « Grand État de la Schwambranie, avec la description d'événements étonnants [...] avec, en annexe, une multitude de documents secrets, de cartes de navigation, les armoiries de l'État et le drapeau original » (Cassil 1937 : 9). Dans cette perspective, *Pamukalie, pays fabuleux* et son pendant, *La Molvanie. Le pays que s'il n'existait pas, faudrait l'inventer*, sont de véritables romans, d'authentiques récits de fiction, mais dépourvus d'intrigue, sans personnage central et sans auteur unique, nommé, identifié. À cet égard, ces deux livres retrouvent d'une manière empirique quelques unes des recherches du « nouveau roman » et de la « nouvelle critique » en France,

¹ Eugène Meiltz (né en 1969 à Bucarest, en Roumanie), plus connu sous le pseudonyme d'Eugène, écrivain, auteur dramatique, chroniqueur et nouvelliste vaudois, de nationalité suisse.

² Christian Denisart (né en 1968, à Antibes, en France), chanteur, musicien, comédien et metteur en scène français.

³ Santo Luigi Cilauro, dit Santo Cilauro (né en 1962 à Melbourne, Australie), acteur, auteur et producteur de télévision australien.

⁴ Thomas Edmund Gleisner, dit Tom Gleisner (né en 1962 à Melbourne, Australie), écrivain, acteur, producteur et réalisateur de télévision australien.

⁵ Robert Ian Sitch, dit Rob Sitch (né en 1962 à Melbourne, Australie), acteur, humoriste et producteur de télévision australien.

⁶ Léo ou Lev Cassil ou Lev Abramovitch Kassil ou Лев Абра́мович Касси́ль en russe (1905-1970), auteur russe de littérature pour l'enfance et la jeunesse.

⁷ Le « Guide du routard » est une collection française de guides touristiques fondée en avril 1973.

⁸ « Lonely Planet » est une maison d'édition de guides de voyage, qui a été créée à l'origine en Australie en 1972 et qui appartient depuis 2013 à l'entreprise d'édition numérique américaine NC2 Media.

à la fin du XX^e siècle. Ils renouvèlent aussi la notion d'« utopie », de lieu absent, situé nulle part, apparue au début du XVI^e siècle avec l'*Utopia* de Thomas More⁹. Qu'en est-il exactement de ces parodies ironiques et de ces guides imaginaires qui emmènent leurs lecteurs vers des destinations aussi attrayantes qu'inquiétantes.

1. Des destinations attrayantes

Ces pays fabuleux, extraordinaires, sont très séduisants. Ces lieux s'ouvrent au tourisme : « Au cœur du Proche-Orient en pleine effervescence », affirme Eugène Meiltz, « la Pamukalie devient une destination tout à fait crédible » (Meiltz 2003 : 11). Il faut s'y rendre, de même qu'en Molvanie, « [...] l'un des plus petits pays d'Europe [qui] a beaucoup à offrir au touriste exigeant » (Cilauro 2003 : 8), déclarent Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch. Ces deux pays sont très différents. Ils ont néanmoins un point commun. Tous deux ont été marqués dans le passé par des expériences de dictature terrifiantes : l'occupation nazie puis la tutelle soviétique pour la Molvanie ; la « main de fer » (Meiltz 2003 : 31) et la tyrannie totalitaire, au XX^e siècle, entre 1925 et 2001, d'Ölöz Ikbr Bourdayan, « autoproclamé le « Grand Képi » [...], un épouvantable despote dans la lignée de Ceausescu¹⁰ et Pol Pot¹¹ » (Cilauro 2003 : 31). Qu'en est-il donc de ce « sultanat de Pamukalie » (Meiltz 2003 : 31) imaginaire et de cette « république de Molvanie » (Meiltz 2003 : 8) non moins fictive ?

Le sultanat de Pamukalie ne manque pas de séductions. C'est un « pays fabuleux » (Meiltz 2003 : 1) comme l'indique le sous-titre du guide de voyage qui prétend le décrire. En « Kal [...], la langue commune » (Meiltz 2003 : 59) des Pamukals, les habitants de ce pays, « *pamuk* signifie « coton », et *Khale* « château ». La Pamukalie est donc le pays des châteaux de coton » (Meiltz 2003 : 199). C'est surtout une reprise du nom d'une ville thermale turque, « Pamukale », dans la province de Denizli, en Anatolie. Ce toponyme est une « cacographie », une orthographe volontairement erronée, par l'ajout de la lettre « i ». C'est aussi une clé, une indication qui permet de comprendre que, derrière la Pamukalie, se dissimule la Turquie, car « Pamukale » signifie aussi « château de coton » en la langue turque. Son histoire est ancienne. Hérodote¹², l'historien grec que Cicéron¹³ considérait comme « le père de l'Histoire » pour son récit des guerres médiques, aurait mentionné l'existence des « Pamukals, ce peuple si discret » (Meiltz 2003 : 190), dès 450 avant J.-C. environ. Jadis, « la Pamukalie [était] située à la frontière entre les deux immenses empires byzantin et perse » (Meiltz 2003 : 24), de la mer Noire à la Méditerranée. La carte de

⁹ Thomas Morus (1478-1535), juriste, humaniste et homme politique anglais, auteur en 1518 d'un ouvrage écrit en latin et intitulé *De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia* (*La meilleure forme de communauté politique et la nouvelle Île d'Utopie*).

¹⁰ Nicolae Ceaușescu (1918-1989), Président de la République socialiste de Roumanie de 1974 à 1989.

¹¹ Saloth Sâr, dit Pol Pot (1925-1998), Premier ministre du Kampuchéa, le Cambodge démocratique, de 1976 à 1979.

¹² Hérodote (vers 480 av. J.-C. -vers 425 av. J.-C.), historien et géographe grec.

¹³ Cicéron (106 av. J.-C. - 43 av. J.-C.), orateur et homme politique romain.

la Pamukalie, imaginée et dessinée au début du guide par Benoît Frund¹⁴ correspond à peu près à l'ensemble des territoires des antiques royaumes de l'Osroène, de la Commagène et de la Grande Arménie au I^{er} siècle. Ce sultanat n'est pas non plus vraiment un pays musulman. Sa « religion principale est le mantarisme » (Meiltz 2003 : 39), une religion de la montagne, « *mantar* [...] en langue kale » (Meiltz 2003 : 39). Puis, explique le guide, « [...] par ordre de grandeur, vient le farisme » (Meiltz 2003 : 39), une doctrine religieuse et mystique qui aurait été fondée par un certain Fari en 1244, au XIII^e siècle, dont les adeptes apprennent à « faire chanter [leurs] corps » (Meiltz 2003 : 41), par des vibrations, des caresses et des tapotements à l'exemple du soufisme, un mouvement mystique apparu aux débuts de l'Islam. Ces deux religions, le mantarisme et le farisme, sont l'une et l'autre imaginaires. Viennent ensuite, relève le guide, « une minorité musulmane sunnite et [des] chrétiens orthodoxes rattachés au patriarche d'Istanbul » (Meiltz 2003 : 39). Ces indications, apparemment très précises, ont une fonction : rendre ce mélange de croyances religieuses plus vraisemblable.

Les mêmes procédés de superposition et d'invention sont repris pour présenter la géographie de la Pamukalie et son « [...] étonnante diversité de paysages : des montagnes couvertes de neige [...], un littoral [...], un fleuve et un désert » (Cilauro 2003 : 35). L'énumération est passe-partout et pourrait convenir à de très nombreux pays. Ses sept villes principales, à savoir Kibritz, la capitale ; Skrum, moderne et polluée ; Khovor, la sainte [...] ; Pahar, la marchande ; Ruchinaz [...] ; Nessimtsit, [...] dans le désert ; Obroz » (Cilauro 2003 : 35), un port sur la Méditerranée, sont une transposition très fantaisiste des sept grandes villes du Proche-Orient que Thomas Edward Lawrence¹⁵ prévoyait d'étudier en 1922 dans *Les sept piliers de la Sagesse* et qui étaient Le Caire, Smyrne, Constantinople, Beyrouth, Alep, Damas et Médine. Pour lui, ces villes représentaient les plus hauts lieux de la sagesse orientale, les plus chargés d'histoire. La référence littéraire est présente. La parodie rapetisse ces lieux célèbres à une toute petite capitale caricaturale mais enchanteresse : « Kibrit [...] La Saint-Pétersbourg de Mésopotamie, la Genève du Sud, la Shanghai des sables... » (Cilauro 2003 : 81). L'emphase et la grandiloquence ridiculisent ces métaphores. Il en est de même d'autres hauts lieux de la Pamukalie comme Khovor, le « berceau du farisme » (Cilauro 2003 : 148) ; Ruchinaz, « la première ville construite après le déluge » (Cilauro 2003 : 115) ou Nessimtsit, un gros bourg perdu dans le désert. C'est aussi dans cette dernière région désolée qu'on retrouve sept autres cités qui sont mentionnées, celles que l'empereur Justinien¹⁶ aurait fait construire au début du VI^e siècle « [...] pour contenir l'avancée de l'empire perse » (Cilauro 2003 : 174). Un dessin en noir et blanc, dû à Pierre-Alain Bertola¹⁷, montre ce qui en serait un « vestige » (Cilauro 2003 : 175). De nombreuses illustrations de ce même artiste suisse tentent aussi de croquer ce qui serait la plus typique, « la plus belle et la mieux conservée [...] Noapolis » (Cilauro 2003 : 174), en Pamukalie. Bref, ce « petit pays méditerranéen [...] ne

¹⁴ Benoît Frund (sans renseignement).

¹⁵ Thomas Edward Lawrence, dit Lawrence d'Arabie (1888-1935), officier et écrivain britannique.

¹⁶ Justinien I^{er} ou Justinien le Grand (vers 482- 565), empereur romain d'Orient de 527 à 565.

¹⁷ Pierre-Alain Bertola (1956-2012), artiste, illustrateur et dessinateur suisse.

demande qu'« à exister » (Cilauro 2003 : 4^e page de couverture). Aux lecteurs de s'y rendre et de s'y promener !

Située « à la croisée de l'Europe de l'Est » (Cilauro 2003 : 18), la république de Molvanie est une destination imaginaire non moins attirante. Ce nom de lieu est une contraction des deux mots « Moldavie » et « Transylvanie », deux provinces de la Roumanie moderne. Mais sa population est un mélange de « Bulgues (68%), [de] Hongres (29%) [et de] Molves (3 %) » (Cilauro 2003 : 20). Une carte, intitulée « Molvanie » (Cilauro 2003 : 19), due à la dessinatrice australienne Trisha Garner¹⁸ et insérée au début du « Jetlag travel Guide » qui prétend la décrire, paraît surtout représenter les contours de la Mésie et de la Thrace, deux anciennes provinces de l'empire romain en Europe centrale au II^e et au III^e siècles ap. J.-C. Ce pays amalgame une partie de la Moldavie, de la Roumanie, de la Bulgarie et de la Hongrie modernes. Son histoire est ancienne. « En 60 ap. J.-C., l'historien romain Tacite¹⁹ [aurait déjà décrit] le peuple molvanien » (Cilauro 2003 : 20). C'est « un pays imprégné d'histoire [où] le passé est omniprésent » (Cilauro 2003 : 8). Sa langue est ardue. Ce serait « la plus difficile du monde » (Cilauro 2003 : 27) qui exigerait « officiellement 16 années » (Cilauro 2003 : 27) pour être maîtrisée. La boutade fait allusion aux difficultés de l'apprentissage de la langue hongroise par les non-magyars. La première partie du guide, intitulé « Présentation de la Molvanie » (Cilauro 2003 : 5), retrace son histoire tourmentée, décrit sa géographie, présente sa population et ses communautés ethniques, sa « religion, baltique orthodoxe » (Cilauro 2003 : 24), proche du catholicisme, les habitudes alimentaires, la musique, le théâtre, l'art, la littérature, la télévision, la sécurité. Ses « paysages [sont] somptueux » (Cilauro 2003 : 8). L'iconographie l'est aussi. Aux illustrations de Kim Roberts²⁰ s'ajoutent des photographies qui représentent des sujets divers, des sites, des monuments, des personnages historiques, des scènes de la vie quotidienne, des reproductions de tableaux, des gravures, des eaux-fortes. Ces documents, choisis non sans humour, ont été fournis par sept personnes différentes, à partir de leurs archives personnelles : Guiseppe Albo, Bill Bachman, Margherita Cilauro, Santo Cilauro, Emmanuel Santos, Tom Gleisner, Pauline Hirsh, ainsi que par les maisons d'édition « Lonely Planet » et « Working Dog ». Ce pastiche sur la Molvanie n'est toutefois signé que de trois noms. Il est en réalité une œuvre composite et collective beaucoup plus vaste.

Ce livre, *La Molvanie*, suit le modèle général des guides pratiques. Après avoir présenté son histoire, sa géographie, sa langue, ses arts, il présente sa ville capitale, puis ses principales régions en reprenant d'une manière burlesque les envolées fleuries propres à ce genre de littérature. Mais, dans ces descriptions cocasses et dans ces divagations, une certaine réalité transparaît toujours à travers la fiction. Il en est ainsi de sa ville capitale, Lutenblag. Son histoire est une illustration de ce procédé : « Située au cœur du pays, sur les berges de l'Uze, Lutenblag était à l'origine constituée de deux villes, Luten [...] et Blag [...] qui s'unirent au XIII^e

¹⁸ Trisha Garner (sans renseignement), conceptrice de livre australienne.

¹⁹ Publius Cornelius Tacitus, dit Tacite (58-vers 120), historien et sénateur romain.

²⁰ Kim Roberts (sans renseignement).

siècle » (Cilauro 2003 : 46). C'est un calque de l'histoire de la ville de Budapest, la capitale de la Hongrie, créée au XIX^e siècle, en 1973, par la fusion de deux villes de Buda et de Pest, séparées par le Danube, le fleuve qui les traverse. C'est, affirme le guide, « [...] une cité cosmopolite en pleine expansion [...], la ville de la croissance » (Cilauro 2003 : 46), implantée au milieu du pays et de sa grande vallée centrale, une région qui serait « [...] le véritable écrin où palpiter le cœur du pays, où frissonne son âme » (Cilauro 2003 : 146). Cette vallée, c'est la plaine de la Pannonie, au centre de l'Europe centrale, une région partagée entre la Hongrie, l'Autriche, la Slovénie, la Croatie, le nord-ouest de la Serbie et le nord de la Bosnie et de l'Herzégovine. Mais ce pourrait être tout aussi bien la plaine de la Thrace ou la vallée de la Maritsa, de part et d'autre de la Stara Planina, la chaîne de montagnes des Balkans, en Bulgarie. Au sud, en effet, se trouvent les Alpes molvaniennes, une « région montagneuse unique » (Cilauro 2003 : 64). À l'est, s'étendent des « steppes orientales » (Cilauro 2003 : 89), des « contrées isolées [et des] joyaux cachés » (Cilauro 2003 : 90) qui ont développé « une culture [...] propre » (Cilauro 2003 : 90). À l'ouest, un « Plateau occidental » (Cilauro 2003 : 120), marqué par l'industrialisation, « [...] recèle des secteurs d'une grande beauté naturelle [où] la campagne a beaucoup à offrir au voyageur prêt à « sortir des sentiers battus » (Cilauro 2003 : 120). Le ton de ces clichés est lyrique. Dans cette perspective, enthousiaste, ce guide contient aussi de nombreuses indications sur des hôtels accueillants, les restaurants, les lieux d'intérêt, les itinéraires conseillés. La vie nocturne et les activités de divertissement ne sont pas oubliées. Un *Poème d'Adieu*, une « ode traditionnellement déclamée aux visiteurs qui quittent le pays » (Cilauro 2003 : 166) prend ainsi congé des touristes :

« Adieu ô visiteur de notre terre belle
 Terroir par ta simple présence enrichi
 [...] pour l'heure trinquons dans la gaieté... » (Cilauro 2003 : 166).

Ce discours touristique est une invite à découvrir et à apprécier « ce joyau oublié qu'est la Molvanie » (Cilauro 2003 : rabat de la première page de couverture), un pays encore préservé du tourisme de masse.

La Pamukalie et la Molvanie ne manquent donc pas d'attraits. Ces destinations, affirment les deux guides de voyage qui prétendent les décrire, sont devenues « tout à fait crédibles » (Meiltz 2003 : 11). Ces contrées touristiques ne manquent pas de « merveilles » (Meiltz 2003 : 11) à découvrir ni de « charmes » (Cilauro 2003 : 15) à apprécier. Les démarches utilisées pour les décrire ne sont pas semblables. *Pamukalie, pays fabuleux* démarque plutôt le modèle des publications du « Guide du routard » sur la Roumanie et sur la Roumanie/Bulgarie, tandis que *La Molvanie. Le pays que s'il n'existait pas, faudrait l'inventer* s'inspirerait davantage des guides touristiques de « Lonely Planet » sur la Turquie (*Turkey*), *Istambul (Pocket Istanbul)* ou sur le Moyen-Orient, *Middle East*. Ces pays imaginaires sont très différents. La Molvanie est un pays continental, centre européen. La Pamukalie est un pays méditerranéen, « au cœur du Proche-Orient » (Meiltz 2003 : 11). Mais, ces deux guides ne le cachent pas, ces terres de rêves sont aussi très inquiétantes.

2. Des lieux effrayants

Ces destinations sont effrayantes. Les descriptions proposées suscitent la peur, la crainte et l'effroi. Ces lieux situés ailleurs sont menaçants quand ils ne sont pas sinistres, voire terrifiants. La parodie s'y nourrit de toutes les terreurs et hantises du monde occidental, qu'il s'agisse de la Pamukalie ou de la Molvanie.

La malice des auteurs est grande. Dans le « [...] vrai guide d'un pays surréel, [la] Pamukalie, [ce] pays fabuleux » (Meiltz 2003 : 1), ce sont des détails insolites, des remarques surprenantes et des anecdotes inattendues qui éveillent l'attention du lecteur, qui le troublent et qui suscitent des appréhensions. Cette inquiétude sourd des descriptions qui sont faites des mille et une curiosités de ce pays. Ce sont des détails, des commentaires ou des remarques sur des lieux, des usages ou des événements, qui provoquent des impressions ou des sensations de crainte. L'étrange commence dès le début de *Pamukalie* avec les pastiches des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar²¹, à savoir « un texte inédit » (Meiltz 2003 : 12), intitulé *Le Lait noir* de Nimikha et censé avoir été publié en 1951, qui ouvre le livre, et, par ailleurs, une parodie des *Histoires* d'Hérodote à propos de ce qu'il aurait raconté d'un « peuple insolite, les Pamukals » (Meiltz 2003 : 190), une population si discrète dont il « [...] s'étonne qu'ils n'aient aucun roi et qu'ils ne cherchent pas à unifier leurs frontières » (Meiltz 2003 : 190). Une chronologie fantaisiste, insérée en annexe à l'intérieur du livre, « Repères dans l'histoire » (Meiltz 2003 : 190), prétend retracer l'histoire de la Pamukalie depuis le II^e millénaire avant J.-C. jusqu'à l'aube de ce troisième millénaire, en 2002, jusqu'à la date où le livre a été achevé. La plupart des événements recensés n'existent que dans une histoire alternative parfaitement fictive. Certains transposent néanmoins des faits historiques avérés. Ce qui est résumé de 637 à environ 750, la « Période musulmane » (Meiltz 2003 : 191), renvoie aux commencements de la conquête arabe et au temps de l'âge d'or du Califat omeyyade au VII^e et au VIII^e siècles. Le sultanat de la Pamukalie aurait été fondé au XIII^e siècle seulement, en 1243. La période qui est dite « miel et nougat rose » (Meiltz 2003 : 194) de l'histoire de la Pamukalie au cours de laquelle les sultans pamukals auraient perdu toute autorité travestit par antiphrase la métaphore du « joug ottoman », une image qui désigne en beaucoup de pays centre-européens les expériences de la domination ottomane en Roumélie, entre le XVI^e et le XIX^e siècles. La dictature d'Öölöz Ikbr « Bourdayan, un obscur aide de camp de Mustafa Kemal » (Meiltz 2003 : 196), de 1925 à 2001, en est le produit. Le but secret de cette invitation au voyage en cet étrange sultanat est révélé. Ce guide sur la Pamukalie est aussi un pamphlet politique très engagé.

La satire se dissimule sous la fantaisie. Ainsi que l'explique les auteurs, Eugène Meiltz et son « compagnon de route » (Meiltz 2003 : 3), Christian Denisart, la Pamukalie est un pays en transition qui « [...] s'est enfin débarrassé de son dictateur [...], le tyran Bourdayan » (Meiltz 2003 : 11). Il a connu une révolution, le 11 septembre 2001. Un nouveau héros est apparu, « le Laitier, capable de faire

²¹ Marguerite Yourcenar, pseudonyme de Marguerite Cleenewerck de Crayencour (1903-1987), femme de lettres française naturalisée américaine et première femme à avoir été élue à l'Académie française en 1980.

tomber une dictature » (Meiltz 2003 : 35). De premières élections libres ont eu lieu le 8 juin 2002. Un Parlement et un Sénat ont été élus. « Mais », commentent ces auteurs, « [...] les réformes et les procès des anciens bourreaux tardent à venir » (Meiltz 2003 : 197). Plusieurs cibles apparaissent en filigrane. La biographie imaginaire de son dictateur, Özlöz İbrahim Bourdayan, le présente comme un « aide de camp de Mustapha Kemal Atatürk²² » (Meiltz 2003 : 31), le dictateur de la Turquie de 1923 à 1938. Mais Bourdayan a été aussi « un épouvantable despote, dans la lignée de Ceaușescu et Pol Pot » (Meiltz 2003 : 31). La Roumanie totalitaire de Nicolae Ceaușescu et le Cambodge révolutionnaire de Saloth Sâr, dit Pol Pot, surgissent ainsi au détour d'une phrase. Mais la Pamukalie est supposée aussi avoir une frontière commune avec la Syrie, et le régime syrien autoritaire d'Hafez al-Assad²³ des années 1970 à 2000 est peut-être le modèle encore plus prégnant. Eugène Meiltz est né roumain, en effet, à Bucarest, en 1969. Il est arrivé en Suisse en 1975, dont il aurait alors découvert les étranges coutumes. Le regard qu'il porte sur cette Pamukalie imaginaire est très centre-européen. Il n'est pas non plus dépourvu d'humour. Au détour d'une promenade dans Kibritz, à proximité de « la charmante église de la Sainte-Croix » (Meiltz 2003 : 92), de rite orthodoxe, et du « Grand Carnet » dans lequel sont consignés tous les péchés des défunts, « [...] on apprend par exemple qu'Eugène Marcel Meiltz (1929-2002), a blasphémé contre Dieu vingt mille trois cents fois, [...] dit neuf mille huit cents mensonges [...] et qu'il a agi sous l'emprise de la jalousie dix mille deux cent trente fois » (Meiltz 2003 : 92). Aurait-il été un aïeul d'Eugène Meiltz, l'un des auteurs de ce guide fantaisiste ? Ne serait-ce qu'une ressemblance ou une référence qui « serait purement fortuite » (Cilauro 2003 : 2), comme met en garde l'autre livre sur la Molvanie ? En toute hypothèse, la Pamukalie est un amalgame de tous les pays qui ont été cités. Ce guide qui invite à découvrir ce pays si fabuleux est aussi une mise en garde. Il invite les touristes occidentaux à se défier de tous les pays post-totalitaires.

La Molvanie est une destination non moins intimidante. Les menaces sont nombreuses. D'emblée, les voyageurs sont avertis que cette région aurait été le « berceau de la coqueluche » (Cilauro 2003 : 8). Une note, au bas de la page suivante dans le livre, n'énumère pas moins de quatorze vaccinations obligatoires ou recommandées pour visiter l'intérieur de ce pays. L'eau potable « [...] est encore préoccupante dans l'ensemble de la Molvanie » (Cilauro 2003 : 41). Il est conseillé de la faire bouillir avant de la boire ou de consommer plutôt de l'eau minérale. La nourriture est à l'avenant : « La cuisine molvanienne », est-il noté, « [...] a en effet assurément progressé depuis l'époque où l'on ne trouvait les infâmes bouibouis, à l'éclairage douteux et aux tarifs exorbitants que dans le centre de Luténblag [la ville capitale]. Désormais, [ces] établissements pullulent dans tout le pays » (Cilauro 2003 : 9). Tel aurait été le progrès. Les restaurateurs sont aussi peu scrupuleux. Il est recommandé « d'étudier la note avant de la régler » (Cilauro 2003 : 52). Les

²² Kemal Atatürk (1881-1938), homme d'État turc, fondateur et premier président de la République de Turquie de 1923 à 1938.

²³ Hafez el-Assad (1930-2000), homme d'État syrien, président de la république de 1970 à 2000.

possibilités de logement ne manquent pas. Les hôtels sont d'une catégorie supérieure, moyenne ou pour « petit budgets » (Cilauro 2003 : 53). Dans le détail, les indications données pour chacune d'entre elles, d'une ville à une autre, sont souvent surprenantes. Beaucoup sont savoureuses. Toutes sont ironiques. Circuler est très dangereux dans ce pays. Dans les Alpes molvaniennes, « [...] les automobilistes sont invités à se manifester auprès de la gendarmerie [pour] indiquer votre préférence concernant votre dépouille, en cas d'événements malheureux (enterrement ou crémation) » (Cilauro 2003 : 77). L'humour est noir. D'une manière générale, « [...] les Molvaniens ne s'embarrassent pas de manières » (Cilauro 2003 : 21). Les relations humaines sont rudes. « À la première visite, avertit le guide, « on est souvent frappé par la rudesse des gens entre eux, dans les magasins, au volant ou dans la rue » (Cilauro 2003 : 21). Bref, pour résumer, en Molvanie, pour les voyageurs de passage, les risques et les dangers sont partout.

D'autres aspects de la Molvanie sont plus sinistres. Ce sont des lieux, des endroits inquiétants. Ce sont des us, des traditions et des coutumes effrayantes. Ce sont aussi des symboles ambigus, chargés de significations contradictoires. Le plateau occidental du pays est une « zone [...] moine, désolée, isolée, glaciale » (Cilauro 2003 : 120) tandis que « [...] les régions du sud se composent de marais bourbeux et de marécages asséchés » (Cilauro 2003 : 18). Dans les Alpes molvaniennes, le bourg médiéval de Vajana « était encore récemment », explique le guide, « [...] un ramassis de taudis agglutinés autour d'un lac pollué » (Cilauro 2003 : 76), le lac Debrizca. Non loin se trouvent les « contreforts suppurants du mont Toxyk » (Cilauro 2003 : 76) dont le nom est significatif. Ce ne sont que quelques détails. Ils sont significatifs. Ils donnent des indications sur l'état général de délabrement du pays. Les mœurs sont cruelles : c'est « [...] un pays où on envoie encore les sorcières au bûcher » (Cilauro 2003 : 15), où les « [...] gitans [sont] reconduits à la frontière ou incarcérés (Cilauro 2003 : 20), et où le stade de Lutenblag (la capitale) accueille aussi bien « [...] concerts de rock et pendants publiques » (Cilauro 2003 : 22). Ailleurs, dans la ville de Bardjov, dans les steppes orientales, on découvre un ouvrage monumental, emblématique, tout-à-fait inattendu : « [...] les portes de la Liberté [...], arborant l'inscription « Paix, Harmonie et Amour » [...], offertes en 1942 par les forces nazies d'occupation » (Cilauro 2003 : 98). Le symbole est équivoque. Il n'est qu'une des traces laissées dans le pays par une histoire alternative tourmentée, marquée par de multiples invasions et par des siècles d'oppression et de tyrannie. Au XIX^e siècle, en 1834, la République de Molvanie aurait été enfin proclamée mais le XX^e siècle voit émerger « en 1940 le parti nazi » (Cilauro 2003 : 14), un parti totalitaire qui fait entrer ce pays dans la seconde guerre mondiale aux côtés des Allemands. La Molvanie aurait été ensuite « sous [la] tutelle soviétique » (Cilauro 2003 : 14) jusqu'à « la chute du célèbre mur de Lutenblag » (Cilauro 2003 : 14) en 1982. C'est une transposition à peine voilée à la chute du mur de Berlin en 1989. De premières élections démocratiques auraient eu lieu en 1983. « Aujourd'hui », en 2003, constate le guide, « [...] le pays oscille entre l'ancien et le nouveau monde » (Cilauro 2003 : 15). Cet héritage du passé a profondément imprégné les mœurs. En 1987, un « concours du Jeune Despote » (Cilauro 2003 :

15) était encore organisé, relève le guide. Une photographie de ses deux lauréats, félicités par le premier ministre molvanien, illustre l'encadré qui le signale. Tous ces traits sont dispersés dans ce livre. Ils sont satiriques. Ces clichés condensent également presque tous les préjugés du monde occidental à l'égard des anciens pays du bloc de l'Est au temps de la Guerre froide, entre 1947 et 1989.

En ces deux pastiches, les descriptions de la Pamukalie et de la Molvanie ne sont pas sans susciter une réelle inquiétude. Ces deux destinations recèlent des menaces, parfois effrayantes, pour les voyageurs venus d'ailleurs. Le rire, les sourires, l'ironie et l'humour atténuent ces impressions. Mais le livre sur *La Molvanie* s'achève sur un avertissement sinistre dans le « Poème d'adieu » (Cilauro 2003 : 166) qui le clôt. Il s'adresse aux visiteurs de passage. Il s'interroge :

« Nous nous quittons bons compagnons
Mais qui sait si la prochaine fois
Le sang ne coulera pas... » (Cilauro 2003 : 166),

tant les mœurs de ce pays seraient violentes. Ce même poème s'achève aussi sur une malédiction finale, épouvantable :

« Mais pour l'heure trinquons dans la gaieté,
Va ton chemin, camarade,
Sache que je vous maudis, toi et ta famille [...]
Pour toute l'éternité » (Cilauro 2003 : 166).

Cette « ode », précise le guide, est « traditionnellement déclamées aux visiteurs qui quittent le pays [ou en sont déportés] » (Cilauro 2003 : 166). Le drôle et le grotesque se mêlent à l'horreur et à la répulsion dans cet ultime pastiche.

Conclusion

On rit et on sourit quand on lit *Pamukalie. Pays fabuleux* d'Eugène Meiltz et Christian Denisart et *La Molvanie. Le pays que, s'il n'existait pas, faudrait l'inventer* de Santo Cilauro, Tom Gleisner et Rob Sitch. Ces deux pastiches de guides de voyage sont inénarrables. Ils sont cocasses. Ils sont, chacun, comme le rappelle le paratexte de *La Molvanie*, « [...] un ouvrage de fiction [où] toute référence à des personnes existant ou ayant existé serait purement fortuite » (Cilauro 2003 : 2). Ce sont, au vrai, des romans, de pures œuvres d'imagination qui présentent comme réels des lieux, des peuples et des événements qui ont été inventés. Ils sont peut-être aussi, à l'exemple du *Voyage imaginaire* de Léo Cassil en Schwambranie, « [...] avant tout l'histoire un peu audacieuse mais tout aussi véridique d'une révolution non pas imaginée mais réalisée » (Cassil 1937 : 19). Ce sont en effet des écrits engagés, des récits utopiques, dont les caractéristiques esthétiques désamorcent les impressions produites. Ils ont pour particularité de ne pas posséder d'intrigue, hors la succession des lieux qui sont censés devoir être visités. Ils n'ont pas non plus de personnage principal, sinon les lecteurs lorsqu'ils sont interpellés par les auteurs des guides. Ils n'ont pas non plus de créateurs vraiment individualisés. Ce sont des œuvres

composites et collectives qui mettent à nu quelques uns des principes d'organisation de l'écriture d'un roman. Ils interpellent la littérature à ce titre. Ils reprennent, mais d'une manière empirique, certaines des expérimentations et des réflexions qui ont été menées en France, sur un tout autre plan, entre 1950 et 1975, par le « nouveau roman » et par la « nouvelle critique » sur la place du narrateur et sur l'effacement de l'intrigue. Eugène Meiltz, président de la Société suisse des écrivains de 2000 à 2002, ne pouvait pas ignorer ces recherches. Santo Cilauro et Tom Gleisner non plus. Mais ces principes sont appliqués d'une façon quelquefois un peu incongrue et saugrenue à une matière très inattendue : la parodie des discours tenus dans les guides touristiques. Ces livres n'ont peut-être pas d'autres prétentions. Ce sont seulement de simples invitations à rêver, à effectuer un voyage immobile vers des contrées qui n'existent pas, le sultanat de la Pamukalie, au Moyen-Orient, au bord de la Méditerranée, ou la république de la Molvanie, au centre d'une Europe continentale imaginaire. À lire ces ouvrages, ces destinations ne sont pas dépourvues d'attraits mais ne recèlent pas moins de nombreuses menaces. Les partis pris adoptés sont critiques. Ils décrivent plus des anti-utopies que des utopies. Ils insistent peut-être plus sur la peur que sur l'attrait dans ces représentations de contrées qui n'ont jamais existé peuvent susciter. Ces pastiches de guides touristiques sont des mises en garde contre la fascination exercée par des pays qui se sont récemment « [...] débarrassé[s d'une dictature] et de [leur] dictateur » (Meiltz 2003 : 11) comme la Pamukalie, ou du joug communiste » (Cilauro 2003 : 14) comme la Molvanie. C'est peut-être l'une des raisons secrètes du succès immédiat que ces livres ont rencontré lors de leur parution en 2003. Ils ont été publiés à cette époque en plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. Ils ont été traduits en de nombreuses langues. Ils ont connu des prolongements aussi. Pamukalie a donné naissance, dès juillet 2002, à la création d'un spectacle, *Voyage en Pamukalie*²⁴ repris en France en octobre 2003. *La Molvanie* a été suivi en 2004, en anglais, par *Phaic Tañ. Sunstroke on a shoestring* (« Phaic Tañ. Coup de soleil sur un lacet de chaussure »), sur un pays imaginaire de l'Asie du Sud-Est et, en 2006, par *San Sombrero. A Land of Carnivals, Cocktails ans Coups*, sur une terre sud-américaine fictive et traduit en 2008, en français, sous le titre : *San Sombrero. Le pays des carnivals, des cocktails et des putschs*. D'autres titres avaient été annoncés : *Aloha Takki Tikki, Lets go Bongoswana, Croisière aux îles Tofu, Survivre au Moustaschistan, Côtes de Syphollos à voile et à vapeur, Les Émirats arabes punis, le Tyranistan*. Ils n'ont pas paru. Il en reste cependant des traces sur internet, sur le site de « Fandom », à la rubrique « [Jetlagpedia.fandom.com/wiki](https://jetlagpedia.fandom.com/wiki) »²⁵, qui en entretiennent la nostalgie.

²⁴ Voir *Voyage en Pamukalie* sur le site du *Theatre on line* : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Voyage-en-Pamukalie/8460>.

²⁵ Voir le site : https://jetlagpedia.fandom.com/wiki/Jetlag_Travel_Guide_Wiki.

Bibliographie

Œuvres primaires

- Cilauo, Santo/Gleisner, Tom/Sitch, Rob (2003), *Molvaña. A Land Untouched by Modern Dentistry*, Melbourne (Australie) : éditions « Hardie Grant Books » en collaboration avec « Working Dog Pty Ltd ».
- Cilauo, Santo/Gleisner, Tom/Sitch, Rob (2006), *La Molvanie. Le pays que s'il n'existait pas, faudrait l'inventer*, Paris : Flammarion.
- Meiltz, Eugène / Denisart, Christian (2003), *Pamukalie, pays fabuleux*, Paris : éditions « Autrement ».

Œuvres secondaires

- Cilauo, Santo/Gleisner, Tom/Sitch, Rob (2005), *Phaic Tañ. Sunstroke on a Shoestring*, London : Quadrille Publishing Ltd.
- Cilauo, Santo/Gleisner, Tom/ Sitch (2006), *San Sombrero. A Land of Carnivals, Cocktails ans Coups*, London : Prahran, Victoria / Hardie Grant Books in conjunction with Working Dog - Quadrille.
- Cilauo, Santo/Gleisner, Tom/ Sitch (2008), *San Sombrero. Le pays des carnivals, des cocktails et des putschs*, Paris : Flammarion.

Œuvres critiques

- Aron, Paul (2005), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Montréal (QC), Canada : Éditions Nota Bene.
- Cassil, Léo (1937), *Le voyage imaginaire* (Лев Абра́мович Касси́ль, *Кондуит и Швамбрания* (Lev Abramovitch Kassil « Kondouit et Schwambrania » - 1928-1931), Paris : Gallimard.
- Hamm, Jean-Jacques, et GROUPAR (1986), *La parodie : théorie et lecture*, Québec (QC), Canada : Département des littératures de l'Université Laval, volume 19, numéro 1, printemps-été 1986.

Article

- Tran-Gervat, Yen-Mai (2006) : « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, Nice, Université Nice Sophia Antipolis. [En ligne], 13 | 2006. Voir le site URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/372> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.372>.

DOSSIER THÉMATIQUE:
VARIA

DE LA TRACE INTERTEXTUELLE À LA FIGURATION POLITIQUE DANS *JE VOIS DU SOLEIL DANS TES YEUX* DE NATHALIE ETOKE

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

Résumé

Dans l'étude qui suit, l'on scrute l'implicite à l'œuvre dans l'imaginaire littéraire féministe à travers l'écriture *Je vois du soleil dans tes yeux* de Nathalie Etoke. Se fondant sur la combinatoire entre l'analyse intertextuelle et la sociocritique de Pierre Barbéris, l'étude montre, en trois parties, comment se déploie une esthétique de la subversion socio-politique visant à flétrir un ordre politique désuet dans une république africaine fictive, le Koumkana, par le biais de stratégies intertextuelles et autres manœuvres de camouflage. Il ne s'agit donc pas simplement de voir dans une telle dynamique scripturaire la simple présence d'un texte dans un autre texte. Ceci explique pourquoi l'étude débouche sur la conclusion que le roman d'Etoke s'offre comme un mode de production et d'existence compréhensible en ceci qu'il transforme le sens de textes qui lui sont antérieurs aux fins de charrier la vision du monde de l'écrivaine: bien vivre-ensemble dans la cité pour le bien de tous.

Abstract

FROM INTERTEXTUAL TRACE TO POLITICAL FIGURATION IN NATHALIE ETOKE'S *JE VOIS DU SOLEIL DANS TES YEUX*

The paper examines the implicit in the feminist literary imagination through novel *Je vois du soleil dans tes yeux* by Nathalie Etoke. Based on the combination of Pierre Barbéris' intertextual analysis and socio-criticism, the study shows, in three parts, how an aesthetics of socio-political subversion unfolds, aiming to overthrow an obsolete political order in a fictitious African republic, Koumkana, by means of intertextual strategies and other techniques of camouflage. It is therefore not simply a matter of seeing such a scriptural dynamic as the mere presence of a text within a text. This explains why the study concludes that Etoke's novel offers itself as a mode of production and existence that is comprehensible in that it transforms the meaning of texts that precede it in order to convey the writer's worldview: living well together for the good of all.

Mots-clés : *trace intertextuelle, féminisme, sociocritique, figuration, subversion politique, vision du monde, vivre-ensemble*

Keywords: *intertextual symbol, feminism, sociocriticism, representation, political subversion, world view, living-together*

10.52846/AUCLLR.2021.01.23

Introduction

Le concept de « trace intertextuelle » n'émane pas de nous. C'est une invention de Michaël Riffaterre qui la recherche à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref. Mais la notion d'intertextualité, quant à elle, est officialisée dans un article de Roland Barthes (1974). Elle traduit la relation qui unit un texte littéraire à d'autres textes préexistants auxquels il s'oppose ou fait écho. Pour le théoricien Barthes, tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Dans ce travail, on perçoit l'intertexte comme l'ensemble d'écrits auxquels le texte est relié, explicitement ou non. S'inscrivant dans la même veine, Michel de Montaigne met en exergue l'aspect transformationnel inhérent à l'intertextualité lorsqu'il soutient : « nous ne faisons que nous entregloser » (*Essais*, III, xiii). À cet égard, l'intertextualité ne saurait intrinsèquement être liée au seul processus littéraire permettant de définir la littéralité du texte en le reconnaissant à ce qu'il identifie ses intertextes. Bien au contraire, elle se révèle être un cas typique de l'inter-discursivité qui se situe au carrefour même de plusieurs discours.

Ce processus qui, pour Mikhaïl Bakhtine, invoque le *dialogisme* nous pousse à nous interroger sur la pertinence de l'usage récurrent de stratégies de camouflage dans la trame de *Je vois du soleil dans tes yeux* de l'écrivaine féministe Nathalie Etoke. La catégorie intertextuelle déploie, apparemment, une esthétique de la subversion visant à flétrir un ordre politique désuet dans une république africaine imaginaire : le Koumkana. Dès lors, il apparaît réducteur de voir dans la dynamique intertextuelle qui se donne à lire, dans le récit étokésien, la simple présence d'un autre texte. Quelle en est profondément la signification si tant est qu'on l'appréhende comme un mode de production et d'existence de texte compréhensible en ce qu'il transforme des textes antérieurs aux fins d'articuler une certaine vision du monde ? En d'autres termes, quelle est la perception du critique face aux rapports consubstantiels entre l'œuvre d'Etoke et d'autres œuvres qui l'ont précédée et/ou suivie ? Il s'agit dans cette étude de montrer que le déploiement d'un féminisme alternatif, qui prend fait et cause pour l'avènement d'un renouveau socio-politique africain, a pour ressorts l'art du camouflage au plan scripturaire et la dynamique intertextuelle.

Dans la perspective de répondre au questionnement heuristique qui précède, la présente analyse scrute en priorité la littérarité du texte d'Etoke. Il est question de disséquer et d'élucider, à la fois, le grand coefficient intertextuel qu'il charrie. Il s'agit ainsi de la monstration que le roman étokésien s'inscrit dans un processus complexe dépassant largement la simple pratique de la citation ou de la référence. Aussi, la problématique de l'analyse consiste-t-elle à illustrer que bien que convoquant des textes antérieurs au sien dans la production de son récit, Etoke en modifie toutefois le statut et la lecture politique pouvant en être déduite dans un mouvement signifiant et singulier. Le point de départ devient le texte étudié, puisque le signifié postulé régénère le sens induit du texte romanesque examiné par le biais de ses textes sources. Le texte d'Etoke est ainsi appréhendé comme une « [...] »

interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte » (Kristeva 1958 : 61). Quant aux textes sources, ils constituent « l'intertexte de la première » (Riffaterre 1980 : 4).

Pour mener à son terme cette réflexion, la grille conceptuelle sociocritique proposée par Pierre Barbéris se révèle d'un grand apport. Pour ce poéticien, la sociocritique définit une démarche critique interdisciplinaire, et donc éclectique, qui se décline comme « [...] la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite aurait existé sans lui » (Barbéris 1990 : 123). L'inscription du social dans le littéraire se négocie à travers deux strates essentielles : la lecture de *l'explicite* et la lecture de *l'implicite*. Cette option épistémologique n'est pas le fruit du hasard ; elle trouve son fondement dans la définition que donne Gérard Genette du concept d'intertextualité. Pour lui, elle s'opère par le biais de « la citation, référence littérale et explicite » (Genette 1982 : 37). Paraphrasant Julia Kristeva, Genette fait adosser l'écriture de l'intertextualité à l'alternance entre les deux pôles sémantiques que sont l'explicite et l'implicite. Pour ce théoricien,

« La [...] présence littérale 'plus ou moins littérale, intégrale ou non' d'un texte dans un autre : la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancé par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autre » (Genette 1979 : 87).

L'explicite, pour Pierre Barbéris, réfère aux « références claires à restituer, et qui peuvent être disséminées » (Barbéris 1990 : 139). À ce niveau de l'étude, il s'agit pour le chercheur de « [...] traquer ce qui, dans le texte, se trouve dit et dénoté, ce qui travaille dans deux directions : relecture du texte et critique des non-lectures et de leurs raisons » (Barbéris 1990 : 140). Quant à *l'implicite*, il réside dans ce qu'« [...] un texte n'est pas fait que de choses en clair et qu'on n'avait pas pu ou voulu voir. Un texte est aussi un arcane qui dit le sociohistorique par ce qui ne peut paraître qu'esthétique, spirituel ou moral » (Barbéris 1990 : 140).

Cette étude comporte trois parties. La première porte sur l'explicite intertextuel. Nous y examinons les rapports de « relecture, d'accentuation et de condensation » suivant la nomenclature de Philippe Sollers (dans Pierre-Marc de BIASI, « intertextualité théorie de l' » Encyclopædia Universalis [en ligne], URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>). Dans la deuxième partie intitulée l'implicite intertextuel, on démontre que le texte analysé rompt avec toute intention de plagiat. Il se manifeste au contraire comme une forme intertextuelle dont les ressorts sont le *déplacement* et la *profondeur*. Pour mener à bien cette partie de l'étude, sont interrogés les cas de « [...] plagiat, référence littérale mais non explicite puisqu'elle n'est pas déclarée ; et enfin l'allusion, référence non littérale et non explicite qui exige la compétence du lecteur pour être identifiée » (Genette 1982 : 37). Dans la dernière partie de l'étude, on décrypte la vision du monde qui se dégage du texte d'Etoke, écrivaine féministe postulant un destin politique alternatif pour et par la femme au XXI^e siècle.

1. L'explicité intertextuel

Philippe Sollers, dans *Théorie d'ensemble*, propose, contre l'image d'un texte plein et figé, clos sur la sacralisation de sa forme et de son unicité, l'hypothèse – empruntée au critique soviétique Mikhaïl Bakhtine – de l'intertextualité. L'idée mise en avant est que tout texte est le produit d'autres textes, car, comme le langage n'a pas d'autre référent que lui-même, la littérature ne parle jamais que de la littérature, et la poésie est poésie de la poésie¹. Inéluctablement, l'œuvre littéraire suscite des enjeux ; voilà pourquoi elle se construit en se référant à d'autres œuvres, en les imitant (le pastiche) ou en les transformant (la parodie) (Genette 1982 : 43).

1.1 L'enjeu sémantique de la citation

Quatre citations ouvrent le roman d'Etoke, qui réfèrent aux textes d'auteurs bien connus dans le monde littéraire. Il s'agit de George Bernard Shaw, Friedrich Nietzsche, Albert Camus et James Baldwin. Bien que ces auteurs soient mentionnés dans le texte, par le biais de citations en français et en anglais, un seul message illustre symboliquement le fond de leur pensée : servir de toile de fond au combat d'une femme pour l'avènement indiscriminé de *l'Homme*. Au regard de la mission existentielle qui lui est dévolue à sa naissance, l'Homme se définit globalement comme un combattant intrépide pour la survie. Comme tel, il cherche diverses stratégies visant à surmonter les obstacles qui, non seulement jonchent son parcours terrestre, mais aussi compromettent son épanouissement. Le fait pour les citations sus-évoquées de figurer au prologue du roman définissent le rythme global qui devra imprimer sa cadence du récit au roman pourtant implicitement annoncé, depuis son titre tout au moins, sur une perspective sentimentale : « [...] je vois du soleil dans tes yeux² ». (Etoke 2008 : 11). Dès l'incipit du roman, toute hypothèse de lecture prédit que la question de l'amour occupera les devants de la scénographie narrative tout au long du récit. Mais, à bien relire les citations sus-évoquées, qu'Antoine Compagnon qualifierait volontiers de citations de *seconde main*, elles annoncent intrinsèquement la problématique politique de l'engagement citoyen faisant de tout homme, un digne, valeureux et légitime combattant. Ce dernier milite pour sa propre survie, contre les écueils qui obèrent son parcours quotidien :

« You see things; and you say, “Why?” But I dream of things that never were and say, why not? » George Bernard Shaw. “Rêver de la vie, c'est justement ce que j'appelle : ‘être éveillé’” Friedrich Nietzsche. “Il n'y a pas de soleil sans ombre et il faut connaître la nuit” Albert Camus. “To act is to be committed and to be committed is to be in danger” James Baldwin » (Etoke 2008 : 9).

Pour Etoke, le fait de décliner ses sources oblige à dire que les intertextes convoqués dévoilent tout juste sa vision du monde. Celle-ci se glisse subrepticement

¹ Ce développement nous est inspiré du moteur de recherche en ligne Wikipédia, consulté le 6 novembre 2021.

² Ce titre est désormais mentionné à travers le symbole *JVS*.

dans les lignes du texte au fil de la lecture. À la faveur des problématiques que dégagent les citations, la thématique de l'absurde peut favorablement être extirpée des propos articulés dans les intertextes. À ce sujet, Albert Camus invite l'homme à conjurer le défaitisme, fléau qui le voit prêter le flanc aux voies que lui impose le destin. Pour lui, il importe que l'homme se batte au quotidien, à l'instar de Sisyphe, s'il entend infléchir la courbe de son histoire, à force d'actes intrépides, au lieu de s'abandonner à une éventuelle destinée. Telle est la logique qu'articule tout le geste de Wélisanè, abrégée Wéli dans la trame du roman. En vue de surmonter tous les écueils qui obstruent son parcours et obèrent sa quête de liberté, elle envisage, au préalable, de mener son combat contre la misère ambiante sous toutes ses variantes. Elevée dans un environnement économiquement hostile à tout épanouissement, elle bute contre l'oisiveté de parents intéressés qui voient en elle une source de revenus susceptible de sortir la famille de la misère. Heureusement, Wéli en a elle-même très bonne conscience, comme pour répondre à un triple appel : d'abord, celui de Nietzsche invitant l'homme à « être éveillé » ; ensuite, celui d'Albert Camus avançant que le soleil ne se hisse à l'horizon qu'après les déboires du quotidien ; enfin, celui d'Alex Baldwin postulant que vivre, c'est s'engager. On comprend alors pourquoi, dès les premières phrases du récit, Wéli prend une option favorable pour l'action : « La vie est dure, il faut se débrouiller et qu'importent les moyens. » (Etoke 2008 : 11). Consolée de voir la radiance du soleil illuminer les ombres de la vie jadis pathétique de sa famille, elle se convainc de l'opportunité de son geste en reconnaissant : « [...] l'amélioration de notre vie quotidienne après ma première sortie m'encouragea à continuer. » (Etoke 2008 : 28). Dans le texte étokésien, la citation revêt un autre enjeu : celle consistant à s'intégrer dans le texte dans une dynamique narrative qui ouvre la voie à l'interartialité.

1.2 La citation et l'interartialité: un ancrage musical

Le phénomène de l'interartialité engage un langage sous-jacent entre plusieurs arts, lesquels s'investissent dans un commerce fructueux dont le socle est la signifiante. Dans son article sur l'interartialité considérée, entre autres, comme une « archéologie de l'intermédialité », Walter Moser explore les relations entre deux arts, qui sont, par définition, des médias :

« Je dirais que, au lieu que ce soit le film qui "utilise la relation interartielle" pour "donn[er] à voir et à connaître la médialité de l'art", ce sont les rapports interartiels au sein même d'une œuvre d'art qui façonnent le média. La nuance est fine et semble malaisée à expliquer. Il ne s'agit pas de récuser le "soubassement médial" de tout art ; mais je fais l'hypothèse que c'est l'esthétique colportée par un art qui apparaît dans le dialogue interartiel et intermédial dans toute sa spécificité, au-delà de sa médialité. Autrement dit, plus qu'un rapport symétrique entre deux arts, dont l'un cherche (à imposer) sa médialité grâce à l'autre, je considère ici l'interartialité comme un rapport dialectique entre deux esthétiques qui n'évacuerait pas cependant la dimension médiatique. Il se pourrait aussi que les esthétiques soient elles-mêmes des éléments de médialité. » (Moser 2007 : 91)

Dans le texte d'Etoke, l'interartialité charrie un rapport dialectique entre l'art de la littérature et l'art musical, deux esthétiques qui interagissent dans le cadre d'un rapport médiatique. Si la citation, comme variante intertextuelle, est récurrente dans le roman analysé, le moins qu'on puisse dire est que cette fois, elle concourt à la convocation des artistes musiciens qui interviennent au moment où Ruben, personnage central de l'œuvre encore surnommé le tribun de la plèbe, se trouve plongé dans une crise d'inspiration profonde. La romancière s'en sert comme gage d'expression de la pugnacité de ce dernier aux fins de persuader ses disciples politiques de l'enjeu que revêt leur combat politique. Tel est le cas avec le titre *Délivrance* de Tiken Jah Fakoly, musicien ivoirien contemporain. Le jeune politicien fredonne la mélodie de ce chant engagé en vue d'en appeler à l'avènement de la liberté dans la vie du petit peuple : « Aye Aye y aya ya hanhan/Où va l'humanité [...] Le monde est décevant/J'ai protesté contre le racisme, le tribalisme/Ça n'a rien changé/J'ai crié contre les conflits, la répression et : l'oppression [...] J'ai boycotté, j'ai crié, on a dénoncé/ça n'a rien changé » (Etoke 2008 : 158).

Le dossier politique auquel s'adosse cette chanson articule la dynamique de combat devant servir de ferment à la jeunesse qui écoute Ruben avec intérêt. À l'instar de Fakoly, ce dernier devra lui-aussi dénoncer les affres de la société aux fins de susciter le changement escompté. D'autres occurrences illustrant des cas de citation sont dévoilées dans *JVS*. Tel est par exemple le cas de la chanson *Zimbabwe* de Bob Marley dont les paroles rejoignent les revendications pacifistes imprimées par le sème *lutte* qui se dégage du discours de Ruben lorsque l'artiste avance : « Every man gotta the right/to decide his own destiny [...] So arms in arms with arms [...] We gonna fight, we have to fight [...], /fight for our rights³ » (Etoke 2008 : 190). Mine de rien, ce chant revêt pourtant une triple portée sémantique puisqu'il se définit en même temps comme « Chant de Souffrance/Chant de Colère/Chant d'Espérance » (Etoke 2008 : 190). À bien y voir pourtant, de nombreuses autres références sont visibles dans le texte d'Etoke, dont la signification se dessine dans le décryptage de l'implicite véhiculé par l'intertexte.

2. La trace intertextuelle implicite

Dans le récit étudié, la trace intertextuelle implicite se décline sous la forme de l'allusion et du plagiat.

2.1 L'allusion, un informant intertextuel

La rencontre de Jean-Marc et de Wéli s'inscrit au-delà de simples désirs émotionnels ou d'intérêts charnels. Ambitieuse, leur union se veut à la fois militante et militance en ceci qu'elle postule

« [...] la construction d'une autre Afrique [...] Une Afrique meilleure, une Afrique nouvelle, [...] différente, [...] sans famine, [...] sans guerres [...] sans dictateurs [...] sans pilleurs, une Afrique de Liberté et de droits de l'homme » (Etoke 2008 : 83).

³ Traduction proposée : tout le monde a le droit/de décider pour son avenir [...] Alors main dans la main/ [...] Nous devons lutter, nous en avons le droit [...] lutter pour nos droits.

Cette option pour la rénovation politique du continent noir se traduit par l'usage de l'allusion aux figures mythiques de la politique mondiale ayant, chacune, écrit à sa manière une page dense et indélébile de l'Histoire en vue de l'éclosion d'un homme libéré de toute forme d'assujettissement. Le discours allusif du tribun trouve notamment grâce dans l'évocation des figures de la révolution africaine. Celles-ci ont marqué la lutte pour les indépendances d'une touche politique singulière qu'on ne saurait occulter. La phrase que Jean-Marc fait sienne, et qui est chargée d'un motif de réconfort, s'offre alors comme une exhortation à poursuivre la quête pour la liberté postulée de longue date mais malheureusement court-circuitée avec l'assassinat des héros/hérauts d'hier. Voilà en quoi l'interpellation du tribun vaut incitation à la révolte du petit peuple, le point d'orgue recherché étant de tenter de reconquérir la liberté longtemps flouée par le brouillard phagocytant des colonisateurs et/ou de néo-colonisateurs complices tapis dans l'ombre mais tenant désormais les rênes du pouvoir africain : « Um Nyobé, Lumumba, Amilcar Cabral, Moumié, réveillez-vous. Tout n'est pas perdu⁴ » (Etoke 2008 : 35). Il convient de souligner, toutefois, que cette incitation à révolte se veut un mouvement non violent, du moment où le tribun convoque allusivement Ghandi, le père de la non-violence, dans l'un de ses multiples discours : « [...] arrêtons de nous asseoir et d'attendre ! Bougeons ! In the words of Ghandi Be the Change you want to see in the world » (Etoke 2008 : 60).

Par ailleurs, si le discours politique du tribun fait de Wéli son plus fervent fanatique, c'est qu'au fil de leurs rencontres, le jeune politicien téméraire se fait davantage l'écho sonore de cette voix secrète qui la hante en l'invitant à un engagement plus résolu. Cette voix interpellatrice fait allusion à des combattantes farouches mises en scène par des romanciers connus : « Une voix me disait Souviens-toi de Chaïdana, l'héroïne de La Vie et Demie de Sony Labou Tansi. [...] de Kolélé de Lopès. [...] de Râhi de Monenembo, [...] de Jessica Kamanzide Diop. » (Etoke 2008 : 62-63). La romancière convoque ces figures marquantes, de vrais démiurges de l'art littéraire africain, dans la perspective de mettre en lumière le rôle incontournable voire indispensable de la femme dans la promotion d'une culture de la paix en vue de la construction de la démocratie. C'est en raison de cela que, faisant allusion à Perpétue, l'héroïne du roman éponyme de Mongo Beti, écrivain camerounais de renom, Wéli amorce sa révolte en cessant de se prostituer pour le seul bonheur de sa famille. Dans cette occurrence, elle déclare fermement au tribun :

« Ma mère veut que je continue à traîner dans les rues pour remplir son escarcelle. Moi, j'ai dit stop. Je refuse d'être une nouvelle Perpétue. J'étais fascinée par cette héroïne éponyme de mon roman préféré de Mongo Bédi mais je ne voulais pas connaître son destin. Je veux vivre, espérer et rêver. Quand on cesse d'espérer et de rêver, l'âme se meurt. » (Etoke 2008 : 101).

⁴ Tous ces hommes politiques africains dynamiques respectivement Camerounais, Congolais, Guinéen et Camerounais, furent tour à tour assassinés ou empoisonnés entre 1958 et 1973.

Le rêve, dans une telle logique, devient communion des cœurs et postulation d'un renouveau social au bénéfice non plus d'une mère ou d'une famille pauvre, mais celui plus noble de la communauté tout entière. Cette vision largement partagée par Jean-Marc définit sa communion parfaite avec Wéli. Désormais, la jeune femme sera appelée à porter en elle la cause entière de la communauté des humiliés et des exploités du Koumkana, les mêmes rôles qu'ont jouées certaines épouses des grands militants pour la liberté du vieux continent :

« Oh Wéli ! Nous allons vivre, espérer et rêver ensemble. Pourquoi s'habituer au malheur ? Tu ne seras pas la prochaine Perpétue. Travaillons plutôt à la construction de notre bonheur. Tu seras ma Coretta Scott King, ma Betty Shabazz. [...] Tu seras comme Harriet Tubman ; tu sortiras le peuple esclave d'une plantation nommée Misère » (Etoke 2008 : 102).

Les femmes, allusivement mentionnées dans le texte, constituent chacune un modèle de bravoure, de patience et de persévérance dans l'Histoire du peuple noir des Etats-Unis. On rappelle que Coretta King s'engageait aux côtés de son époux et pasteur King, tout comme Shabazz aux flancs d'El-Hadj Malik El-Shabazz alias Malcolm X ; tandis que Tubman, ancienne esclave intrépide et symbole de la témérité féminine, organisa l'évasion de trois cents esclaves par l'entremise de l'Underground Railroad (Etoke 2008 : 105). Par ailleurs, certaines catégories de l'allusion, tel que le plagiat, laissent l'impression de verser dans le mythe parce que requérant du lecteur une forme de compétence qu'il importe à présent de questionner.

2.2. Le plagiat aux sources de l'implicite intertextuel

Référence littérale mais non explicite, selon Genette (1982), faute d'être déclarée, le plagiat se signale cependant dans plusieurs occurrences comme intertexte dans le récit d'Etoke. On peut évoquer le cas du Psaume 23 : 4 tiré de la Sainte Bible, dont les déclinaisons sont tout juste évoquées par une Wéli soucieuse de son avenir mais confiante en un Dieu fort qui saura toujours la protéger et la tirer de toute mauvaise passe : « Quand je marche dans la vallée de l'ombre de la mort/Je ne crains aucun mal, car tu es là avec moi » (Etoke 2008: 189). Dans cette occurrence qui se montre itérative parce qu'elle est doublement relevée à la page 54 du texte d'Etoke, mention n'est faite nulle part de la source dont elle est tirée, à savoir la *Bible*. Seule la culture et la compétence religieuse du lecteur lui permettent de questionner les sources du plagiat ainsi établi comme catégorie de l'implicite intertextuel. Mais il convient de bien cerner le sens de notre propos. Il ne s'agit pas pour nous d'affirmer qu'Etoke plagie sans raison la Bible. Il s'agit au contraire d'un mal pour un bien si tant est qu'Etoke plagie davantage pour donner sens à son argumentation. Il s'agit pour elle de montrer que la foi en soi et le courage de persévérer sont autant d'atouts qui ouvrent des voies du bonheur à l'homme juste. Ces voies de la libération et de l'affranchissement total de l'homme sont donc recommandables pour qui entend s'affranchir des chaînes de l'embrigadement idéologique gouvernemental.

Dans la même veine, Jean Marc adopte et assume une posture de l'écrivain Birago Diop, écrivain ivoirien. Dans son poème « Les Souffles », il soutient ceci comme sage africain : « les morts ne sont pas morts » (Etoke 2008 : 113). Cette sagesse africaine innerve la philosophie de Jean-Marc. Ce dernier s'en inspire pour réaffirmer, sans le dire ouvertement, le soutien dont il bénéficie dans son entreprise de combat pour la liberté par les pères et combattants de la première heure dont il cite d'ailleurs allusivement les noms : Marcus Garvey, Rudolph Duala Manga Bell, WEB Dubois, pour ne citer que ces quelques cas.

Mais au terme de notre entreprise d'herméneutique, on pourrait s'interroger sur l'apport de l'intertextualité dans la quête d'une vision du monde neuve en vue de l'édification d'un monde alternatif tout aussi neuf.

3. La vision du monde d'Etoke : une postulation du vivre ensemble

En renforçant son argumentation par l'usage révélateur de la catégorie intertextuelle qu'est la parodie, Etoke parachève le dévoilement du postulat qui structure sa vision féministe, convaincue en cela que : « [...] le changement viendra de vous, personne ne se battra à votre place » (Etoke 2008 : 62). Par la voix de ses héros, elle invite la jeunesse à mutualiser ses efforts autour d'un projet salutaire qui se révèle être un véritable plaidoyer pour le respect de ses droits. Le militantisme passionné des jeunes s'opère dans le cadre de la JAEC, que la romancière définit comme la « Jeunesse Africaine en Colère » (Etoke 2008 : 102). Prenant fait et cause pour ladite jeunesse dans la perspective d'appeler de tous ses vœux l'émergence d'une Afrique alternative où le vivre-ensemble s'avère un authentique *credo* pour tous, une Afrique réconciliée avec elle-même, sans parti pris masculin ni féminin, Etoke se positionne, *in sum*, comme une militante aguerrie des Droits des humains tout court, ainsi que cela se voit dans l'intertexte dont la teneur suit : « Jeunes Africains de tous Pays, Unissez-vous » (Etoke 2008 : 58). Cette interpellation lancée à l'adresse des jeunes a force de convocation. Il s'agit de convier tous les jeunes à agir résolument, efficacement, mais avec pondération et responsabilité, tant ce slogan se révèle l'une des phrases les plus connues du communisme publiée, en 1948, par Karl Marx et Friedrich Engels. Elle définit en réalité l'essentiel de la philosophie politique inscrite dans le Manifeste du Parti communiste. Il s'agit d'un véritable plaidoyer pour la mobilisation pour tous dans le sens de susciter des synergies neuves et d'impulser des réseaux d'échanges alternatifs dans un cadre fécond d'où éclore des projets innovants visant à sortir l'Africain de l'obscurantisme sidérant dans lequel il semble se complaire.

Productrice de littérature, Etoke ne manque pas de recourir autant à des stratégies de camouflage qu'à la néologie, tout en ne manquant pas de citer *in extenso* le discours militant de certains musiciens connus à la verve acerbe dans l'intention de glisser, insidieusement, un message politique fustigateur à l'endroit des caciques du pouvoir au Koumkana : « Demonicracy, no ! Politic, yes ! Polytricks, no ! Non à la mangeocratie⁵ ! Non à la ventrocratie ! Non à la fusilcratie ! » (Etoke 2008 : 58).

⁵ Traduction: « [...] non à la démonicratic, oui à la politique, non à la poli-tromperie ».

Par ailleurs, en encourageant dans sa langue maternelle la jeunesse à aller de l'avant dans la perspective de soutenir la lutte amorcée, en l'invitant à se serrer les coudes contre l'hydre d'un diktat inopérant, Etoke reste persuadée que seule la persévérance dans l'effort commun engendrera une cité nouvelle où des hommes neufs ne se regarderont plus en chiens de faïence mais en citoyens d'une même terre soucieux du développement de leur pays. Dès lors, son slogan adressé à qui de droit trouve dans le récit toute sa justification : « Bessombè o bosso⁶ » (Etoke 2008 : 59).

Conclusion

Au regard de l'analyse qui précède, force est d'avancer que de par son ancrage et son déploiement intertextuel *Je vois du soleil dans tes yeux* s'offre comme une passerelle entre le passé et le futur. Fondé sur une esthétique de la subversion politique, telle que conceptualisée par la romancière féministe Nathalie Etoke, ce roman s'exhibe comme la lecture à nouveaux frais des catégories intertextuelles scrutées dans la perspective de flétrir un ordre politique désuet voire inopérant, au cœur d'une nation africaine imaginaire : le Koumkana. Toutefois, s'il est réducteur de considérer lesdites occurrences intertextuelles comme de simples inscriptions dans un autre texte, force est davantage d'y voir un mode de production et d'existence du texte, du reste compréhensible, en ceci qu'il transforme des textes antérieurs en leur conférant à chaque fois une visibilité neuve. Autant donc reconnaître que loin de servir de prétexte au plagiat, l'intertextualité, chez Etoke, traduit la force argumentative qu'articule sa vision du monde dans le sens d'exorciser la crise socio-politique dans laquelle se trouve empêtrée le continent noir. À cet égard, l'hydre du mal-être sociétal ne saurait être déboutée voire définitivement expurgée des mentalités empuanties qu'à travers l'invocation de traces intertextuelles, par le biais des figures historiques et autres modèles exemplaires africains. Ces derniers sont capables de féconder la nouvelle Histoire politique de l'Afrique, et susciter en même temps des démarches permettant d'inspirer des postures innovantes sans lesquelles toute perspective de développement future ne sera qu'un leurre, parce que vouée à l'échec, plus d'un demi-siècle après les indépendances africaines.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- Barbérès, Pierre (1990), « La sociocritique », in Bergez Daniel (éd.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Bordas, 121-153.
- Barthes, Roland (1974), « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (consulté le 7 juin 2021).
- Compagnon, Antoine (1979), *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris : Seuil.

⁶ « Que la jeunesse aille de l'avant »; (traduction indiquée par la romancière à la même page).

- Etoke, Nathalie (2008), *Je vois du soleil dans tes yeux*, Yaoundé : PUCAC.
- Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Kristeva, Julia (1969), *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- Michel, Eyquem de Montaigne (1580), *Essais*, Paris : Folio.
- Moser, Walter (2007), « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité »,
in Marion Froger/Jürgen Ernst Müller (éds.), *Intermédialité et socialité :
histoire et géographie d'un concept*, Münster: Nodus Publikationen,
vol. 14, 69-92.
- Riffaterre, Michaël (1979), *La Production du texte*, Paris : Seuil.

LA COHÉSION SOCIALE ET LES MODALITÉS SÉMIOTIQUES DU VIVRE

Mahamadou Lamine OUÉDRAOGO
Université Norbert Zongo, Burkina Faso
ouedlam2000@gmail.com

Résumé

La présente réflexion interroge le caractère problématique du statut sémiotique de la tolérance, la paix et le vivre ensemble. Envisagés selon la lecture politique comme des états de choses, il s'avère à la lumière de la sémiotique du discours qu'ils ressortissent plutôt aux états d'âmes. Dans ces conditions, le parcours sémiotique à construire en vue de la paix convoque la sémiotique des passions. Une telle lecture rappelle la place des passions dans la signification et interpelle sur l'insuffisance de l'action pour construire un monde de paix où le vivre est partagé. Par ailleurs la sémiosphère permet de délimiter les zones anthropiques nécessaires à la cohésion sociale. Il s'agira de vivre en bonne intelligence avec les autres en partageant avec eux une sphère, dans le respect de ce qui les individualise. La tension étant omniprésente dans les interactions sociales, nous proposons l'élaboration d'une stratégie discursive pour les gérer au mieux : l'intelligence tensive.

Abstract

SOCIAL COHESION AND SEMIOTIC MODALITIES OF LIVING

The current paper discusses the controversial nature of the semiotic status of tolerance, peace and living together. Considered, according to the political reading, as states of affairs, it turns out in the light of the discourse semiotics that they are rather states of mind. Under the circumstances, the semiotic path to be built for peace calls for a semiotics of passions. Such a reading recalls the place of passions in search of a meaning, and calls into question the inadequacy of action to build a world of peace where living is shared. In addition, the semiosphere makes it possible to delimit the anthropogenic areas required for social cohesion. It is a question of living in harmony with the others by sharing with them a sphere, in respect of what individualizes them. Since tension is omnipresent in social interactions, we propose the development of a discursive strategy to best manage them: social intelligence.

Mots-clés : *intelligence tensive, passion, sémiotique, sémiosphère, tension, vivre*

Keywords : *tensive intelligence, passion, semiotics, semiosphere, tension, living*

1. Introduction

Le Burkina Faso compte une soixante de groupes ethniques et plusieurs religions : l'islam, le christianisme et les religions traditionnelles. Cette diversité est l'expression d'une richesse culturelle.

10.52846/AUCLLR.2021.01.24

Mais elle pose également la question des rapports de coexistence entre les membres des différentes communautés. Une observation de l'actualité socio-politique au Burkina Faso marquée par l'insurrection populaire des 30 et 31 octobre 2014, l'insécurité grandissante, les tensions communautaires, etc. amène au constat qu'un nouveau lexique est en train de se mettre en place dans le discours social. Les lexèmes « cohésion sociale », « tolérance », « paix », « vivre ensemble » constituent les termes-clés d'un objet sémiotique en construction. À l'issue des élections présidentielles de 2020, le nouveau gouvernement a vu la création d'un ministère d'État auprès de la Présidence du Faso, en charge de la Réconciliation nationale et la Cohésion sociale. Cette reconfiguration de l'appareil exécutif indique que la question est importante voire préoccupante. Dans ce sillage, la cohésion sociale et le vivre ensemble apparaissent comme les formants d'une paix qu'il faut travailler à reconquérir. Dans ces conditions, il se construit un discours socio-politique visant à alerter le citoyen puis à lui proposer des solutions de sortie de crise. Dès lors, une certaine lecture de ce discours est distillée dans l'opinion publique, tendant à pointer la préservation (sinon la quête) de la paix et du vivre ensemble. Si nous souscrivons à la définition que Per Aage Brandt (2014 : 1) qui envisage la sémiotique comme « [...] la discipline qui se donne pour tâche d'étudier (décrire, comparer, expliquer) la manière dont les êtres humains articulent leur vécu immédiat sur un fond qui ainsi devient leur monde », alors il paraît utile pour elle se s'intéresser au phénomène sus-présenté. La présente réflexion voudrait donc interroger les présupposés de cette lecture dominante. Elle indexe le caractère problématique du statut sémiotique de la tolérance, la paix et le vivre ensemble. Peut-on quérir la tolérance et la paix ? Peut-on vivre ensemble ? Comment vivre avec la tension ? En convoquant la sémiotique du discours et la théorie des ensembles, l'on tentera d'apporter un éclairage à un phénomène du sensible sur un sujet sensible : les modalités sémiotiques du vivre.

2. États de choses ou états d'âme ?

La sémiotique narrative qui est axée sur l'action met au cœur de son dispositif l'objet : elle est dite objectale. En définissant l'objet de valeur, elle organise la narrativité comme un lieu de confrontation de sujets (manipulateur, opérateur et d'état) dans le champ magnétique objectal. Elle définit donc les états des choses (Greimas 1966). Cet angle de vue sera complété plus tard par celui des passions. Les travaux de Parret (1986) entrent dans cette veine. Ainsi, Greimas et Fontanille (1991) considèrent les états de l'âme dans une perspective subjectale pour examiner le pâtir du sujet.

La cohésion sociale se déploie à partir de la tolérance, de la paix et de la solidarité. Mais sont-ce des états de choses ou des états d'âme ? Dans l'hypothèse qu'elles seraient des états de choses, elles induiraient des programmes narratifs et des schémas narratifs.

En première approximation, une lecture idéale pose les PN ci-dessous :

- PN1 : F1 { S3 ⇒ F2 [S2 ⇒ (S1 ∨ O) → (S1 ∧ O)] }

(avec S1= Communautés ; S2= Communautés ; S3= État ; O = Tolérance)

- PN2 : F1 { S3 ⇒ F2 [S2 ⇒ (S1 ∨ O) → (S1 ∧ O)] }

(avec S1= Burkina Faso ; S2= Populations ; S3= État ; O = Paix)

- PN3 : F1 { S3 ⇒ F2 [S2 ⇒ (S1 ∨ O) → (S1 ∧ O)] }

(avec S1= Communautés ; S2= Populations ; S3= MRNCS¹ ; O = Cohésion sociale)

Mais à voir de plus près, la paix et la tolérance (formants de la cohésion sociale dans le format du sensible politique) répondent à la définition de l'état d'âme : elles font intervenir un sujet « [...] qui subit en même temps des transformations. » (Greimas, 1991 : 13) Elles ressortissent du sentir, du pâtir. En effet, durant la réalisation des programmes les sujets (manipulateur, opérateur et bénéficiaire) se retrouvent confrontés à un problème d'identification et de localisation de l'objet. Comment reconnaître la paix et la tolérance ? Peuvent-elles faire l'objet d'une quelconque possession ? Ces interrogations révèlent que leur statut d'objet est problématique. Cette incohérence de départ prédit sans doute l'échec de tels programmes. L'hypothèse du statut d'états de choses de la paix et de la tolérance n'étant pas plausible, explorons l'autre hypothèse ; celle relative à leur statut d'états d'âmes.

La lecture indexée envisage la paix et la tolérance sous l'angle de la sémiotique des passions.

Les schémas passionnels prennent alors forme :

Fig. 1 : Schéma passionnel canonique de la paix

CONSTITUTION	SENSIBILISATION			MORALISATION
	DISPOSITION	PATHÉMISATION	ÉMOTION	
Mis en état d'être en paix	<ul style="list-style-type: none"> - Vouloir être non-violent - Devoir être équilibré - Pouvoir être sage - Savoir être maître de soi 	<ul style="list-style-type: none"> - Sujet jouissant : /euphorie/ - Sujet non souffrant : /lâcher-prise/ 	<ul style="list-style-type: none"> - Sentir le calme - Ressentir la paix - Ne pas percevoir les troubles 	Être en harmonie avec soi et avec l'autre

Il s'agit pour le sujet d'être en paix. Pour cela, il doit être disposé. La non-violence, l'équilibre, la sagesse et la maîtrise de soi s'articulent en modalités volitive, déontique, pragmatique et cognitive pour déterminer cette disposition. L'euphorie caractérise le sujet jouissant qui, en tant que sujet non souffrant applique

le lâcher-prise. Cette pathémisation conduit à l'émotion qui consiste à sentir le calme, ressentir la paix et ne pas percevoir les troubles. La réunion de toutes ces conditions active l'harmonie avec soi et avec l'autre. Qu'en est-il de la tolérance ?

Fig. 2 : Schéma passionnel canonique de la tolérance

CONSTITUTION	SENSIBILISATION			MORALISATION
	<u>DISPOSITION</u>	<u>PATHÉMISATION</u>	<u>ÉMOTION</u>	
Mis en état d'être tolérant	Vouloir être conciliant Devoir être compréhensif Pouvoir être pardonneur Savoir être compréhensible Croire être imparfait	- Sujet jouissant : /empathie/ - Sujet non souffrant : /stoïcisme/	- Ne pas sentir le tort - Ne pas ressentir la colère - Ne pas percevoir les fautes de l'autre	Être en harmonie avec soi et avec l'autre

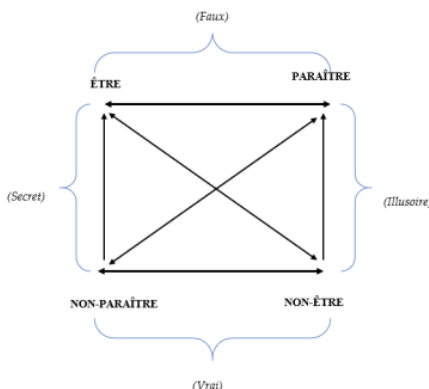
Comme la paix, la tolérance s'inscrit dans une perspective subjectale. Le sujet pathémique, pour être tolérant, doit réunir le vouloir-être conciliant, le devoir-être compréhensif, le pouvoir-être pardonneur, le savoir-être compréhensible et le croire-être imparfait. Cela le conduit à l'empathie et au stoïcisme en le positionnant comme sujet jouissant et non souffrant. L'émotion consistera à ne pas sentir le tort, ne pas ressentir la colère, ne pas percevoir les erreurs de l'autre. Dans ces conditions, le sujet pathémique est en harmonie avec lui-même et l'autre.

Les deux parcours passionnels concourent à l'harmonie avec soi et avec l'autre. Autrement dit, la paix et la tolérance sont des passions qui, dans la visée de la cohésion sociale, doivent être orientées vers une même moralisation.

3. Le carré véridictoire inversé et modalités du vivre

Le carré véridictoire est un dispositif conclusif de l'analyse narrative qui permet de statuer sur la valeur de vérité de l'énoncé d'état. Il se présente ainsi qu'il suit :

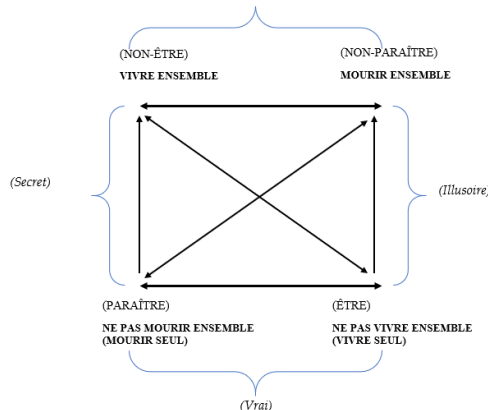
Fig. 3 : Carré véridictoire normatif



Source : inspiré de Greimas et Courtés (1993 : 419).

Appliqué à la question du vivre ensemble, le carré véridictoire se retrouve désarticulé. Le vivre ensemble (non-être) et le mourir ensemble (non-paraître) définissent le faux tandis que le ne pas mourir ensemble ou mourir seul (paraître) et le ne pas vivre ensemble ou vivre seul (être) constituent le vrai. Autrement dit, autant il est impossible de mourir ensemble autant, il est impossible de vivre ensemble : l'on vit seul sa vie pour mourir seul de sa mort. La vie, comme la mort, est une action réalisable seulement à l'échelle individuelle ; même si plusieurs sujets peuvent la réaliser (ou la subir) dans le même cadre spatio-temporel. Que plusieurs individus meurent au même moment ou au cours d'une même circonstance ne signifie guère qu'ils soient morts ensemble. Également, partager un même espace-temps de vie ne signifie pas vivre ensemble. Cette inversion des valeurs de vérité affecte le carré véridictoire normatif. Dans ces conditions, la notion de vivre ensemble, même si elle renvoie à une intentionnalité positionnée positivement sur le plan axiologique, n'est pas opératoire.

Fig. 4 : Carré véridictoire inversé
(Faux)



Source : Analyse personnelle

Le /vivre ensemble/ n'est pas (non-être). Le/mourir ensemble/non plus ne paraît pas (non-paraître). Ainsi, les deux composent la catégorie du faux. Cependant, le /ne pas mourir ensemble/ paraît tandis que le /ne pas vivre ensemble/est. Ils constituent tous deux le/vrai/. Dans le même temps, le/secret/réside dans la jonction entre vivre ensemble et ne pas mourir ensemble. L'/illusoire/naît du contact entre le /mourir ensemble/ et le /ne pas vivre ensemble/. Le carré véridictoire montre que l'expression « vivre ensemble » est impropre et n'a pas la charge sémantique que l'on lui confère dans le discours social et politique.

4. Sémiosphère : relations inter-, intra- ou trans- ?

Chaque vie est une sphère qui a son centre, sa périphérie et son contenu. Vivre en communauté, c'est donc mettre sa sphère en contact avec celles des autres. La vie apparaît alors comme l'ensemble des vies : une sphère contenant l'ensemble des sphères. Une telle lecture rejoint la sémiosphère de Lotman (1990), considérée

comme l'ensemble de référence d'une culture donnée car « [...] une sémiotique peut représenter un domaine imaginaire, le cosmos d'un conte de fées, une culture nationale, une époque spécifique ou un courant dans l'histoire littéraire ». (Noth 2015 : 189). La vie communautaire met en relation *a priori* deux acteurs : l'*ipse* et l'*alter* ; qui, *a posteriori* se révèlent comme des espaces. Lotman (2005 : 207) écrit :

« L'espace de la sémiotique comporte un caractère abstrait. Cependant, cela ne suggère nullement que le concept d'espace est utilisé, ici, dans un sens métaphorique. Nous avons à l'esprit une sphère spécifique possédant des signes qui sont assignés à un espace clos. C'est uniquement à l'intérieur d'un tel espace que les processus de communication et la création de nouvelles informations peuvent être réalisés. »

Par ailleurs, les zones anthropiques de François Rastier (1998) participent de la sémiotique des cultures : « Le rapport entre l'individu et la société est une des formes que prend pour l'humanité le couplage biologique de l'organisme avec l'environnement. » (Rastier 2001 : 189). Elles se composent des zones proximale (d'adjacence), distale (d'étrangeté) et identitaire (de coïncidence). Pour Bavekoumbou (2021 : 5), « La zone proximale est liée aux dimensions physiques caractérisées par des effets de contact, de proximité et entre les formes sensibles. » Il présente ainsi la zone distale :

« Les propositions de François Rastier montrent que la zone distale, du point de vue de l'énonciation et des modalités dialogiques est le plan du « il », du « on » et du « ça » articulant la présence énonciative de la personne, « le passé » et « le futur » pour ce qui concerne le temps de l'énonciation, « là-bas » et « l'ailleurs » le niveau spatial. » (Bavekoumbou (2021 : 5)

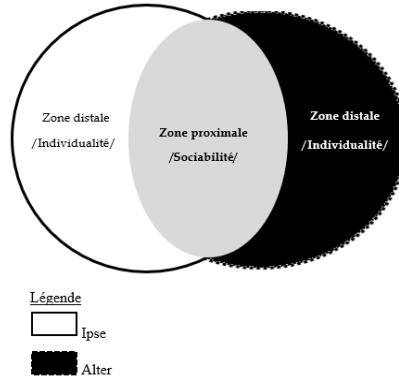
La zone identitaire, « C'est exactement la zone du « je » et du « nous » au plan de la personne. La zone identitaire est construite sur la base de la structure d'un sujet qui opère une clôture du procès interne. » (Bavekoumbou 2021 : 7). Elle se définit ainsi qu'il suit :

« La zone identitaire est inhérente à un milieu humain. Elle se situe au point de tangence des autres zones, proximale et distale et marque le couplage des frontières empirique (profane, rites, interdits, encens, parfums, triangle, cercle) et transcendante (sainteté, sacré, mort, spirituel, purification, méditation). » (Bavekoumbou 2021 : 10).

Ces zones ne sont cependant pas figées et déterminées une fois pour toutes : « Entendons bien que le contenu de ces zones anthropiques varie avec les cultures, et a fortiori les pratiques sociales. » (Rastier 2007 : 10). Ainsi, dans le cas du vivre, la zone distale est celle qui fait la particularité de chaque sujet et affirme son individualité. Quant à la zone proximale, c'est celle qui voit la coopération entre les sujets : c'est une zone de partage. Les zones distales déterminent les individualités tandis que la zone proximale intersubjective décrit la sociabilité. La zone identitaire

se forme à partir des deux précédentes. Autrement dit, c'est la proximité et l'étrangeté du sujet qui font son identité. Un schéma intégrant les zones anthropiques dans la sémiosphère peut prendre forme :

Fig. 5 : Zones anthropiques du vivre



Source : Analyse personnelle

La sémiosphère ainsi décrite est constituée des (sémio)sphères individuelles, qui, définies comme des zones identitaires, se composent chacune d'une zone distale (propre) et d'une zone proximale (partagée). La coexistence s'entend comme la zone proximale : celle où communiquent les sujets *Iipse* et *Alter* pour fixer l'intersubjectivité. C'est dire que les individus en société expriment leur socialité dans cette zone libre, tout en conservant jalousement leurs individualités. Il apparaît donc clairement que l'*Iipse* et l'*Alter* ne se confondent pas.

Traduit en théorie des ensembles, la sémiosphère se construit en configurations différentes selon l'angle de connexion choisi (fraternité biologique, fraternité spirituelle, amitié, religions révélées, religions, communauté, secteur primaire, justice sociale et engagement politique). Nous obtenons ce qui suit :

1. Fraternité biologique

Frère (ou sœur) 1 \cap Frère (ou sœur) 2 = /ADN/

L'ADN² est l'élément qui permet de justifier le lien de sang entre frères et/ou sœurs. C'est sur la base des séquences identiques de l'acide désoxyribonucléique entre individus que la génétique détermine la parenté (zone proximale). La zone distale permet de différencier chaque individu. Ainsi, même les jumeaux homozygotes³ ne partageront pas le même ADN.

¹ Selon la théorie des ensembles, $A \cap B$ désigne l'intersection entre A et B.

² Acide désoxyribonucléique.

³ Issus de la fécondation d'un même ovule.

2. Fraternité spirituelle

Frère (ou sœur) 1 \cap Frère (ou sœur) 2 = [/Culte/+ /Rites/+ /Valeurs/]

La fraternité dans le cas de la spiritualité se décrit comme le partage deux individus ou plus d'un culte, de rites et de valeurs. Dès lors, ils sont frères. Le culte, les rites et les valeurs constituent l'isotopie. Si l'un de ces formants vient à faire défaut chez un membre, il perd son statut de frère et est *de facto* exclu de la fraternité : c'est l'ex-communication. La sororité fonctionne sous le même régime.

3. Amitié

Ami 1 \cap Ami 2 = /Centres d'intérêts isotopes/

Elle est définie sur la base de centres d'intérêts partagés (isotopes). En fonction de ceux-ci, la liste des amis peut varier et réunir des personnes de divers profils (savoirs, loisirs, projets...). Des réseaux sociaux comme Facebook et Instagram fonctionnent sous ce principe, en convoquant la théorie des graphes.

4. Religions révélées

Judaïsme \cap Christianisme \cap Islam = [/Abraham/+ /Livre saint/]

En tant qu'ils sont issus de la postérité d'Abraham, Moïse, Jésus et Mouhammad ; à qui furent révélés respectivement la Torah, l'Évangile et le Coran ; partagent un même patriarche. Ces religions dont ils sont porteurs ont toutes la particularité d'être annoncées dans des livres saints. Dès lors, le judaïsme, le christianisme et l'islam trouvent leur dénominateur commun dans cette double isotopie.

5. Religions

Religions révélées \cap Religions traditionnelles africaine = /Divin/

Pour ce qui concerne les religions (révélées comme non révélées), le point d'accord reste le divin. En effet, indépendamment des dogmes, les religions abrahamiques et les religions traditionnelles africaines⁴ articulent d'une façon ou d'une autre la question de la divinité.

6. Communautés

Communauté 1 \cap Communauté 2 = /Valeurs isotopes/

Pour que deux (ou plusieurs) communautés puissent vivre en symbiose, il leur faut partager des valeurs. Ce sont ces valeurs isotopes, qu'elles définissent librement, qui les amènent à s'accorder sur les principes de vie communautaires. Ainsi, dans l'État moderne, le contrat social à travers la Constitution, le Code civil et le Code pénal fixe les dispositions pour des relations harmonieuses entre les citoyens. Ce contrat social est censé s'enraciner dans les valeurs des communautés⁵.

⁴ Les religions traditionnelles africaines sont théistes. C'est-à-dire qu'elles admettent l'existence de Dieu. C'est plutôt dans sa conception que résident les différences entre elles d'une part ; et entre elles et les religions révélées d'autre part.

⁵ Dans le cas du Burkina Faso, ce principe n'est pas rigoureusement observé. En effet, le droit burkinabè d'inspiration française a du mal à épouser les us et coutumes locales. La

7. Secteur primaire

Activité agricole \cap Activité pastorale \cap Activité extractive ou métallurgique = /Nature/

Traditionnellement, au Burkina Faso, le secteur primaire regroupe l'agriculture et l'élevage. Aujourd'hui, avec le boum minier, on peut ajouter l'exploitation minière (notamment de l'or⁶). Cette dernière vient rappeler que la métallurgie (pratique ancienne dans les sociétés burkinabè) relève du secteur primaire. L'on pourrait ainsi dire que l'agriculteur, l'éleveur, le minier et le forgeron sont les acteurs de ce secteur. Pour que leurs rapports soient harmonieux, il faut qu'ils mettent en avant la nature car celle-ci représente l'isotopie qui les traverse. Construire un discours à partir de cette isotopie est la solution pour venir à bout des conflits qui opposent ces acteurs.

8. Justice sociale

Citoyen 1 \cap Citoyen 2 = /Droits/

Respecter les droits de chaque citoyen est déterminant pour une société plus juste. En effet, les droits sont l'isotopie qui lie les citoyens entre eux. En les respectant, l'on s'assure de ne pas brimer l'autre. L'injustice naît dès lors qu'un citoyen empiète sur les droits d'un autre ou croit en avoir plus que son alter égo, ou encore constate que les siens semblent inférieurs à ceux de personnes connues. L'article 1 de la Constitution burkinabè pose ce principe de base : « Tous les Burkinabè naissent libres et égaux en droits ». C'est en raison de cela que les processus de réconciliation au Burkina Faso comme ailleurs (Afrique du Sud, Rwanda, Togo, Côte d'Ivoire...) accordent une place primordiale à la justice. C'est la première étape pour apaiser les cœurs.

9. Engagement politique national

Parti 1 \cap Parti 2 = /Construction de la cité/

La construction de la cité étant le point de rencontre entre les formations politiques, celles-ci devraient s'accorder sur la construction de la cité ; chacune œuvrant dans ce sens. Ainsi définie, la politique n'est pas un lieu de conflits. Si ces derniers devaient intervenir, ils devraient mettre aux prises des nations différentes qui n'arrivent pas à s'accorder sur l'isotopie internationale. Mais les tensions politiques laissent croire qu'il y aurait plutôt des *desiderata* égoïstes en jeu, l'enjeu étant sa propre réalisation sociale.

Au terme de ce tour d'horizon, il ressort que chaque sémiosphère est un mode d'existence, une identité. La nier aurait pour conséquence d'exclure l'autre. Par ailleurs, la fusion des sémiosphères entraînerait une crise identitaire dans la mesure où un des sujets en présence (l'ipse ou l'alter) se sentirait phagocyté car son individualité n'aurait plus droit de cité. Il apparaît alors que la coexistence est

conséquence de cette exogénéité est la crise de confiance entre les populations et l'appareil judiciaire.

⁶ L'or n'est pas le seul minéral extrait, même s'il est le plus en vue. Sont concernés le zinc, le charbon fin, etc.

l'isotopie entre les sémiosphères. C'est le point de suture, l'intersection entre les ensembles qui constituent les sémiosphères. Elle commande le respect des relations intra-sémiosphériques, le partage à travers des relations inter-sémiosphériques et non l'imposition de dispositions trans-sémiosphériques selon les formules :

- ✓ Relations intra-sémiosphériques = communautarisme
- ✓ Relations inter- sémiosphériques = inclusion
- ✓ Relations trans- sémiosphériques = exclusion
- ✓ **Coexistence = relations intra-sémiosphériques + relations inter-sémiosphériques**

En effet, selon les schèmes, les relations intra-sémiosphériques conduisent au repli communautariste. Cette configuration est choisie par le sujet pour se conserver, se préserver et sauvegarder son identité, de peur que le contact avec l'*alter* ne lui ôte ce qu'il a de plus cher. Les individus ou groupes qui font cette option gardent intactes leurs valeurs. C'est le cas de la communauté yoruba vivant au Burkina Faso qui, quoiqu'installée depuis des décennies et disséminée dans toutes les régions du pays, pratique le mariage intra-communautaire ou endogamique. De cette façon, les Yorubas nés au Burkina Faso de parents Yorubas parlent couramment leur langue maternelle, connaissent les chansons et les pas de danse issus de leur terroir. Ils observent les civilités en usage dans leurs cultures⁷, perpétuent leurs modes vestimentaires... Il est donc rare de voir un Yoruba installé au Burkina Faso (même possédant la nationalité burkinabè) acculturé.

Les relations inter-sémiosphériques indexent l'inclusion. Elles autorisent les échangeant entre sémiosphères. C'est une forme de brassage, de métissage. L'exemple emblématique au Burkina Faso est la communauté peule-moaga. On appelle Peul-moaga un individu dont les parents ou les ascendants sont issus d'un mariage mixte entre Peuls et Mosse. S'ils parlent le mooré (pour la plupart), les traits physiologiques et les mœurs des Peuls-mosse rappellent leur origine peule.

Les Burkinabès nés en Côte d'Ivoire et vivant au Burkina constituent un autre exemple d'inclusion. La pénétration entre les cultures ivoiriennes et burkinabè a développé des citoyens burkinabè de l'entre-deux, pris dans l'étau entre l'amour dû à la terre natale et d'adoption (la Côte d'Ivoire) et celui de la patrie, terre d'élection (le Burkina Faso). Parfois vécu comme un malaise, ce métissage culturel involontaire a été pris en charge par l'Association le Tocsin pour dénoncer la stigmatisation⁸ dont furent victimes ce que l'on qualifie de « diaspo⁹ ».

Quant aux relations trans-sémiosphériques, elles caractérisent l'exclusion. Elles s'illustrent dans bien des cas à travers les normes internationales qui, vues de près, s'apparentent aux principes de la pensée dominante. Ces normes cachent un « impérialisme culturel » visant à faire adopter à l'échelle mondiale une civilisation

⁷ Par exemple, la tradition yoruba voudrait que celui qui donne le salut (homme ou femme, adolescent ou adulte) s'accroupisse. De plus, l'épouse appelle son époux « *baba* » (papa).

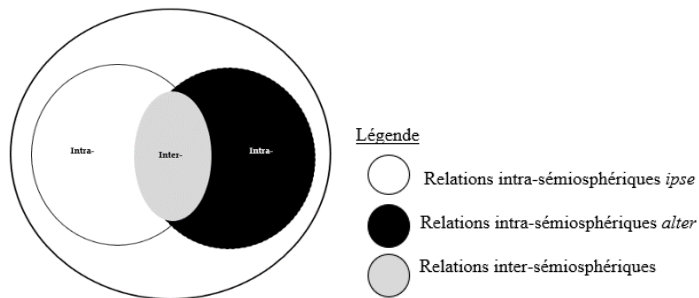
⁸ Ce phénomène est en net recul du fait de la part active que tiennent ces Burkinabè nés en Côte d'Ivoire dans les différents secteurs et domaines d'activités. Les nouveaux arrivants trouvent sur place des aînés et sont moins dépayés.

⁹ Apocope de « diaspora », ce terme désigne dans le contexte sociolinguistique burkinabè un Burkinabè né hors du Burkina Faso mais y résidant.

et un mode de pensée. Ainsi, la démocratie, l'excision, l'éducation complète à la sexualité, la déclaration universelle des droits de l'enfant, l'égalité des sexes... sont autant de formants d'un formatage culturel où les cultures périphériques et marginales sont niées au profit d'un universalisme unilatéral. En fin de compte, l'Afrique et ses cultures doivent s'éclipser pour donner à la communauté internationale (dont le noyau est composé des grandes puissances) toute sa place. La structure de l'ONU et le fonctionnement du Conseil de sécurité montre le jeu des hégémonies. Les sécessions et revendications indépendantistes sont le paroxysme de la trans-sémiosphère : elles interviennent dès lors qu'un groupe se sent ignoré dans la définition des règles et valeurs trans-sociales.

La coexistence implique alors une interaction entre les relations inter-sémiosphériques et intra-sémiosphériques dans une forme d'intelligence sémiosphérique qui définit les modes d'emploi de chaque schème et la syntaxe qui les gouverne. De façon précise, dans le vivre il s'agira d'utiliser des relations inter-sémiosphériques pour entrer en contact avec les autres et d'employer les relations intra-sémiosphériques pour préserver son identité culturelle. Le vivre est donc la somme intelligente des vivre (le vivre du soi et le vivre de l'autre).

Fig. 6 : Sémiosphère du vivre

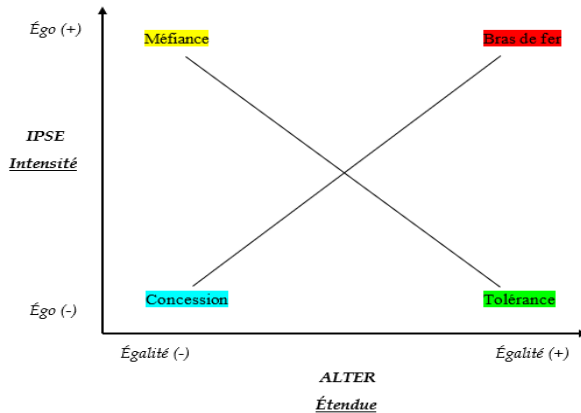


La cohésion sociale s'opère donc en combinant la séparation et le brassage, selon le modèle de Claude Zilberberg (2000). Elle n'exclut pas la tension mais milite plutôt pour une gestion intelligente.

5. Vivre avec la tension : l'intelligence tensive

La tension n'est synonyme de négativité. En effet, en électricité ou en médecine, elle assure la circulation du champ électrique ou l'équilibre du corps. Si la haute tension dans les installations électriques présente des dangers pour la santé humaine (au contact), elle lui est utile pour le fonctionnement des unités industrielles. En médecine, c'est l'élévation de la pression sanguine (hypertension) ou sa baisse en dessous de la moyenne (hypotension) qui est soulignée comme un problème de santé. Il apparaît donc que la tension en elle-même n'est pas négative. C'est sa valeur qu'il faut savoir surveiller, maîtriser et modeler.

De cette façon, nous pourrions postuler une intelligence tensivité qui fixerait la syntaxe de la tension dans le texte en accord avec les instances énonciatives et l'intention de l'auteur. Appliquée à la cohésion sociale l'intelligence tensivité permet d'articuler l'*ipse* et l'*alter*. Les quatre zones du schéma tensif (Fontanille, 1993 et Zilberberg, 2002) se présenteront de la manière suivante :



En considérant l'*ipse* comme intensité et l'*alter* comme étendue, une tensivité se dégage. Ses modes de circulation décrivent les quatre zones (méfiance, tolérance, concession et bras de fer) et décrivent différentes configurations selon la typologie des courbes d'euphorie esthétique de Louis Hébert (2005). Elles se présentent ainsi qu'il suit :

i) Méfiance : intensité élevée (augmentation de l'égo) et étendue basse (baisse de l'égalité). Elle est caractéristique des personnes qui ont une forte estime d'elles-mêmes et une faible estime des autres. Par la méfiance, l'on manifeste le refus du contact avec l'autre.

ii) Tolérance : intensité basse (baisse de l'égo) et étendue élevée (augmentation de l'égalité). Elle se manifeste lorsqu'une personne réduit l'intensité de son égo tout en considérant son prochain comme une étendue avec une égalité est importante. Cette forte estime pour l'autre amène à l'accepter.

iii) Concession : intensité basse (baisse de l'égo) et étendue basse (baisse de l'égalité). Elle consiste à conjuguer les valeurs faibles de l'ipséité et de l'altérité. La concession est la zone la moins tendue, donc plus favorable à la coexistence. Elle est également une bonne stratégie de négociation.

iv) Bras de fer : intensité élevée (augmentation de l'égo) et étendue élevée (augmentation de l'égalité). C'est une zone qui traduit le bellicisme et rend compte de la forte estime que l'on a de soi articulée avec un niveau d'égalité important pour l'autre. L'ipséité et l'altérité (dont les valeurs sont toutes élevées) entre en confrontation. Cette zone intéresse le va-t'en guerre car elle est celle qui exprime le plus de tension.

L'adéquation du choix raisonné opéré par l'auteur au contexte et le passage d'une zone à l'autre définissent une stratégie discursive : l'intelligence tensivité.

Cette dernière pose la tension comme une donnée incontournable du vivre qu'il faut savoir rediriger, convertir en stratégie pour faire la jonction entre déixis négative et déixis positive.

6. Conclusion

Avec une actualité de plus en plus marquée par des conflits armés, des tensions communautaires, des crises socio-politiques, la construction de la paix durable apparaît comme une urgence. En première approximation, il s'agirait de dissoudre sinon de calmer les tensions qui pullulent à l'extérieur et qui nous affectent les populations. La paix, la tolérance comme la cohésion sociale ne sont pas une quête extérieure mais une conquête de l'intérieur.

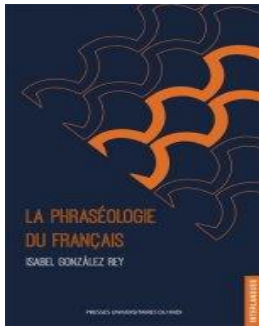
La lecture sémiotique sous l'angle de la sémiotique des passions rappelle la place des passions dans la signification et interpelle sur l'insuffisance de l'action pour construire un monde de paix où le vivre est partagé. Il ne s'agit ni de vivre ensemble, ni de préserver ou de quérir la tolérance encore moins la paix. Il est plutôt question de vivre en bonne intelligence avec les autres en partageant avec eux une sphère, dans le respect de ce qui les individualise. C'est la conjonction de la part « sans » et la part « avec » dans l'intersubjectivité qui fixe l'harmonie sociale et la coexistence pacifique. Pour y arriver, le sujet devra construire son parcours sémiotique sur les états d'âme. En clair, il y a lieu de travailler à une conquête de soi et développer une intelligence tensive car si les tensions sont inhérentes au vivre, c'est leur emploi qui détermine leur polarité.

Bibliographie

- Bavekoubou, Marius (2021), « Les médiations sémiotiques. Formes énonciatives et zones anthropiques dans *Elo, la fille du soleil* d'Okoumba-Nkoghe », in *Revue Oudjat en Ligne*, N° 4, volumes 1 & 2, disponible en ligne sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03133978/document> (dernière consultation le 24.12.2021).
- Brandt, Per Aage (2014), « Sens et modalité - dans la perspective d'une sémiotique cognitive », in *Actes sémiotiques*, N° 117, disponible en ligne sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5085> (dernière consultation le 24.12.2021).
- Fontanille, Jacques (1993), *Sémiotique du discours*, Limoges : Presses de l'Université de Limoges.
- Greimas, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris : PUF.
- Greimas, Algirdas Julien/Courtès, Joseph (1991), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien/Fontanille, Jacques (1993), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris : Seuil.

- Hébert, Louis (2005), « Le schéma tensif : synthèse et propositions », in *Tangence*, N° 79, pp. 111–139, disponible sur : <https://doi.org/10.7202/012854ar> (dernière consultation le 24.12.2021).
- Lotman, Youri (1990), *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (traduit en anglais par Ann SHUKMAN), Bloomington: Indiana University Press.
- Noth, Winfried (2015), « La topographie de la sémiosphère de Youri Lotman », in *Slavica Occitania*, Toulouse : N° 40 : 185-208.
- Parret, Herman (1986), *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles : P. Mardaga.
- Rastier, François (1998), « Prédication, actance et zones anthropiques », in Forsgren, M. ; Jonasson, K. et Kronning, H. eds, *Prédication, Assertion, Information*, Acta Universitatis Uppsaliensis, coll. Studia Romanica Uppsaliensia, Stockholm : Almqvist et Wiksell International, 56 : 443-461.
- Rastier, François (2001), « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », in *Journal des anthropologues*, N° 85-86 : 183-219.
- Zilberberg, Claude (2000), « Les contraintes sémiotiques du métissage », in *Tangence*, N° 64 : 8-24, disponible sur : <https://doi.org/10.7202/008188a> (dernière consultation le 24.12.2021).
- Zilberberg, Claude (2002), « Précis de grammaire tensive », in *Tangence*, Rimouski/Trois-Rivières, N° 70 : 111-143, disponible sur : <https://doi.org/10.7202/008488ar> (dernière consultation le 5.08.2021).

COMPTES RENDUS CRITIQUES



Maria Isabel González Rey
La nouvelle phraséologie du français,
Toulouse, Presses Universitaires
du Midi, 2021, 280 p.,
ISBN: 978-2-8107-0371-5

Les Presses Universitaires du Midi publient en 2021 l'ouvrage *La nouvelle phraséologie du français* de Maria Isabel González Rey, une troisième édition revue et augmentée de la première publication intitulée *La phraséologie du français* (2002). La nouvelle édition élargit les perspectives d'analyse de la phraséologie dans une approche synchronique et diachronique, multilingue et plurielle, privilégiant la classification des unités phraséologiques selon trois critères : formel, sémantique et pragmatique. Annonçant dès le début le remplacement du terme *expressions figées* par celui d'*expressions idiomatiques* dans le sens de « tournures propres de la langue », l'auteure passe en revue les principales dichotomies spécifiques au domaine de la phraséologie : *combinatoire libre des mots* vs. *combinatoire fixe*, *syntaxe vivante* vs. *syntaxe figée*, *constructions régulières* vs. *constructions irrégulières*, *caractère productif des combinaisons libres* vs. *caractère non productif des combinaisons figées*. Les riches exemples qui viennent illustrer les typologies des unités phraséologiques relèvent de la langue générale et des langues de spécialité, délimitant ainsi les deux domaines phraséologiques analysés: *phraséologie générale* et *phraséologie terminologique*.

L'ouvrage est formé de dix chapitres, rangés dans un ordre ascendant, partant de la présentation des principaux aspects du vaste domaine de la phraséologie (statut, approches traditionnelles, propriétés phraséologiques, idiomatisme, constructions endocentriques et exocentriques) jusqu'à la présentation des cinq classes d'unités phraséologiques groupés, à leur tour, en *énoncés phraséologiques* (parémies et pragmatèmes), *syntagmes phraséologiques* (collocations et locutions) et *constructions verbales figées* (CVF).

La première partie nous offre, par la suite, une approche théorique de la phraséologie, par la présentation de ses domaines de manifestation (*phraséologie descriptive*, *phraséologie historique*, *phraséologie comparative*, *phraséographie*, *phraséodidactique*, *phraséotraductologie* et *phraséotraduction*) et par la prise en compte des principaux traits définitoires : *la polylexicalité* ; *la fréquence* ; *le figement ou lexicalisation* ; *le défigement, désautomatisation ou délexicalisation* ; *l'institutionnalisation* ; *l'idiomaticité* ; *la figuralité* ; *l'iconicité ou figuration* ;

l'opacité ; l'ambiguïté ; l'écart ou déviation ; la moulabilité ou productibilité ; la répétition ; la reproduction ; les différents registres ; la réductibilité ; l'arbitrarité, la motivation et la démotivation ; la valeur métaphorique ; la remétaphorisation ; les éléments expressifs et les procédés productifs (p. 53). En plus, le chapitre V (*Les domaines de la phraséologie*) réussit à offrir aux lecteurs « une proposition de systématisation du matériel phraséologique depuis sa structure en langue jusqu'à son comportement dans le discours » (p. 81), avec la distinction entre les concepts *d'endocentrisme* et *d'exocentrisme* selon la théorie de Louis Bloomfield (1933).

Dans les chapitres dédiés à l'analyse des unités phraséologiques (chapitre VI-X), le lecteur retrouve une description syntaxique, sémantique et pragmatique des quatre grands types de la phraséologie : *phraséologie parémique* (Chapitre VI), *phraséologie pragmatémique* (Chapitre VII), *phraséologie collocationnelle* (Chapitre VIII) et *phraséologie locutionnelle* (Chapitre IX).

Considérées comme des unités phraséologiques polylexicales et pleinement figées, à valeur compositionnelle et non compositionnelle, les parémies sont classifiées en deux sous-classes : *parémies non phrastiques (elliptiques ou averbales)* et *parémies phrastiques* qui, en fonction de leurs valeurs sémantiques et pragmatiques, connaissent une sous-division en *parémies générales* et *parémies terminologiques*, à *parallélisme identique ou opposé*. La perspective pragmatique met en évidence leur valeur de citation (du texte dans le texte, en mise en abîme) et leur fonction moralisante de même que leur valeur discursive référentielle et inférentielle. Dans le chapitre suivant, Maria Isabel González Rey fait la description d'une nouvelle classe d'énoncés phraséologiques appelés *pragmatèmes* par une tentative d'homogénéité terminologique qui s'aligne sur celle de Gréciano (1997) qui les définit comme : « un énoncé récurrent et ritualisé, employé dans une situation concrète et chargé d'implicites langagiers et comportementaux » (p. 103). Fortement ancrés dans la situation d'énonciation, les pragmatèmes sont classifiés en deux sous-classes : *pragmatèmes conversationnels* et *pragmatèmes comportementaux* qui, à leur tour, sont classifiés en *pragmatèmes formels et informels*, *pragmatèmes phrastiques ou verbaux et non phrastiques (averbaux et elliptiques de nature)*.

Partant des deux sous-classes de collocations dans la combinatoire de l'anglais (*collocations lexicales* et *collocations grammaticales* ou *colligations*), le Chapitre VIII (*Les collocations*) souligne la multitude des opinions des spécialistes sur la distinction de cette classe par rapport aux locutions ou aux noms composés, de même que la difficulté de séparer base et collocatif. Une place importante est accordée à l'analyse des collocations dans le domaine des langues de spécialité, avec un accent particulier sur les travaux de G. Gréciano (1997) pour le domaine médical et Y. Gentilhomme (1995) pour les mathématiques. Considérées comme « les expressions les plus idiomatiques du reste des structures de la langue » (p. 160), les *locutions* (Chapitre IX) sont classifiées en deux sous-classes : *locutions congrues ou figurées* et *locutions incongrues ou idiomatiques*, suivie d'une classification en fonction des champs sémantiques (locutions somatiques, zoomorphiques, chromatiques, numériques, alimentaires et à objets divers).

Une nouvelle classe d'unités phraséologiques est décrite dans le dernier chapitre intitulé *Constructions verbales figées (CVF)* où l'auteure présente la structure interne et la construction du sens, avec une proposition de classification des *CVF* métaphoriques en deux groupes : *CVF maintenant une lecture littérale par un sens compositionnel* et les *CVF proprement idiomatiques à sens non compositionnel*. Partant du principe que les locutions idiomatiques mettent en jeu l'intellect et l'affect des locuteurs et des interlocuteurs, Maria Isabel González Rey consacre une attention particulière à l'analyse des facteurs socioculturels dans la production et la réception des *CVF imagées* qui s'explique par leur triple fonction : informer d'une réalité extralinguistique, exprimer une subjectivité et influencer sur une conduite.

À la fin de cette lecture passionnante et enrichissante d'« une théorie de la phraséologie revisitée depuis une optique actualisée », le lecteur se retrouve au carrefour de plusieurs pistes de recherche qui lui apportent les réponses aux nombreuses questions relevant de la phraséologie considérée comme domaine linguistique autonome, mais qui reste pourtant relié aux autres sciences du langage. Prenant en considération les facteurs linguistiques, sociolinguistiques et psycholinguistiques dans l'analyse des unités phraséologiques, de même que leur rayonnement dans les différents registres de langue (soutenu, standard, familier, populaire, vulgaire, argotique ou technique), cet ouvrage s'impose aussi par les schémas, les tableaux et les classifications qui facilitent la lecture et qui offre aux lecteurs la possibilité de se repérer et de revaloriser les nouveaux apports de la phraséologie que Maria Isabel González Rey met à leur disposition comme le fruit d'une vie dédiée à la description de ce domaine qui ne cesse de surprendre et de faire surgir de nouvelles unités phraséologiques situées à la frontière entre le linguistique et l'extralinguistique.

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



Bouchra Benbella
Écrivains maghrébins francophones.
Tendances esthétiques et culturelles
postmodernes
Paris, L'Harmattan, coll. « Autour
des textes maghrébins », 2020, 284 p.

Paru aux éditions L'Harmattan en 2020, dans la collection « Autour des textes maghrébins », le livre *Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles postmodernes*, de Bouchra Benbella, professeure à l'Université Moulay Ismaïl, de Meknès (Maroc), propose une relecture de dix-huit œuvres maghrébines francophones à travers le paradigme postmoderne. Il s'agit d'une entreprise originale, étant donné le nombre relativement réduit des études critiques ayant abordé la littérature maghrébine francophone dans cette perspective.

Se situant dans le sillage des travaux de Jean-François Lyotard, de Marc Gotard, d'Ihab Hassan ou de Gilbert Hottois, l'auteure synthétise dans l'« Introduction » de l'ouvrage une série des particularités des textes maghrébins francophones : hétérogénéité, discontinuité, « recréation métissée et décentrée de l'être et de la culture maghrébins » (p. 12), « la destruction des oppositions binaires : sacré/profane, vrai/faux, corps/esprit, présence/absence, domination, soumission, masculin/féminin... Ces dichotomies sont attaquées pour mettre en place une pensée de la nuance, de la différence ou de la subtilité » (p. 13).

La première section du livre, « Romancières et femmes libres à la plume rebelle contre la normalité », est consacrée à quelques voix féminines reconnues pour la complexité et la nouveauté de leur écriture : Fatéma Mernissi, Malika Mokkeddem, Salima Louafa, Mounira Chatti, Jamila Aït Abbass, Malika Oufkir, Malika Meddah et Naïma Lahbil Tagemouati. Parmi les thèmes abordés par ces écrivaines, d'une manière parfois choquante, analysés par Bouchra Benbella, on compte : « la spatialité misogynique, la perception de la corporalité et de la corporéité, la dyade mère/fille, la résilience face au traumatisme de l'incarcération, la dénonciation de l'injustice sociale et l'absence des droits de l'homme, la remise en question de l'Histoire... » (p. 13).

La deuxième section du livre, « Orientations identitaires, culturelles et esthétiques des écrivains maghrébins », réunit des études sur des écrivains maghrébins migrants : Najib Redouane, Abdelhafed Benotman, Driss Chraïbi, Azouz Begag, El Mostafa Bouignane, Mahi Binebine, Kamal Benkirane, Fouad Laroui et Ami Bouganim. L'appartenance pluriculturelle de ces écrivains, leur identité métissée, se retrouvent dans des textes à accents souvent autobiographiques, qui s'imposent par leur dimension transculturelle et traitent de thématiques

spécifiques comme l'exil, la difficulté de l'ancrage dans le monde (contemporain) et dans d'autres espaces culturels, l'altérité, « le temps cyclique spleenétique » (p. 16), la réécriture de l'histoire, etc.

La troisième section du livre est représentée par une interview accordée par Bouchra Benbella à la revue belge *Indications*, sur le statut de la littérature numérique au Maroc.

Par-delà la grille de lecture postmoderne unifiante, mais pas du tout uniformisante, chaque article complète les autres et ouvre de nouvelles perspectives d'exploration des sujets abordés. La démarche analytique conduit l'auteure à conclure que « les tendances culturelles et esthétiques des écrivains marocains, algériens et tunisiens se focalisent sur la non-restriction et l'inclusion des différences [...] ; cristallisent une attitude de scepticisme, d'ironie ou de rejet envers les métarécits et les idéologies du modernisme ; favorisent une esthétique du discontinu, de l'hétérogénéité des genres, de l'interartialité et de l'intermédialité ; brouillent et entremêlent subtilement entre fiction et réalité [...] » (p. 21), contribuant de la sorte à la réorganisation constante de l'espace littéraire contemporain et à la (ré)interprétation plurielle de l'esthétique postmoderne.

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



ANADISS

Revue du centre de recherche *analyse du discours*, numéro hors-série 2020 sur le thème *Discours didactiques et pratiques innovantes dans l'enseignement du français aux enfants* Universitatea "Ștefan cel Mare" din Suceava, 2020 ISSN-L (print) : 1842 - 0400 eISSN (electronic) : 2559 – 4656, www.litere.usv.ro/ANADISS/

Un projet sur l'enseignement précoce dévoile toujours des côtés peu ou pas du tout connus tant sur le contexte de la classe que sur les relations que l'on voit chaque fois s'instaurer entre les principaux acteurs qui y évoluent. Ainsi, le projet de recherche « Grandir en français – Renforcer les compétences psychopédagogiques et didactiques des (futurs) enseignants à travers des pratiques innovantes dans l'enseignement/apprentissage du français à partir de la maternelle » incite à la réflexion dans le domaine de la formation des enseignants destinés au travail avec des enfants en bas âge ou avec ceux des classes primaires.

D'ailleurs, « grandir en français » devient le fil central de plusieurs activités, dont un colloque déroulé en 2020 à Chisinau, ayant comme résultat, entre autres, le volume coordonné par Mariana Șovea, Elena Prus et Alice Ionescu, intitulé « Discours didactique et pratiques innovantes dans l'enseignement du français aux enfants », paru lui aussi en 2020 en tant que numéro hors-série de la revue *ANADISS, Revue du centre de recherche en analyse du discours*. Les idées et les constats réunis dans trois parties évoluent sur des axes visant d'abord les dispositifs d'enseignement/apprentissage, ensuite, les stratégies et les techniques et finalement, les productions (orales et écrites).

La première partie, consacrée aux dispositifs d'enseignement/apprentissage du français précoce, débute avec la mise en contexte du projet de recherche dont les directions sont résumées par Mariana Șovea et Sanda-Maria Ardeleanu. Que la formation « au français et en français » (p. 12) est un axe d'une culture générale solide, d'une culture savante et, depuis l'ouverture des frontières, d'une culture vivante, ceci est déjà tranché dans l'histoire de l'évolution des Roumains et de leur langue. Alors, l'idée de vivre au quotidien avec le français et surtout en français n'est ni farfelue ni extravagante pour notre temps. C'est la thèse que ce groupe de chercheurs confirme en insistant sur le renforcement et la diversification « [...] de l'offre de formation initiale et continue pour les étudiants en FLE » (p. 13).

Mais la chose n'est pas facile à mettre en pratique, Dehouted Vina Ballgobin le dit haut et fort. Pour la plupart des pays, la politique linguistique suit le pouvoir

gouvernemental quelquefois loin des réalités du monde scolaire. Ainsi, la République de Madagascar, la République de Seychelles ou l'île Maurice, dominées par le multilinguisme constitutif, sont appelées à développer un « multilinguisme stratégique » (p. 32) et à maintenir l'équilibre entre les « [...] langues-cultures dans le système éducatif » (p. 43). Il va de soi qu'une formation au plurilinguisme est plus que souhaitable dans ces situations.

Mariana Şovea et Sanda-Maria Ardeleanu analysent l'apprentissage précoce d'une langue étrangère favorable non seulement à la connaissance des cultures et des langues, mais aussi à l'intensification d'un comportement respectueux face à la diversité. Faire de la pédagogie positive un moyen d'appropriation des langues semble être le juste trajet d'une formation durable et d'une approche radicalement différente pour l'enseignant.

Un questionnaire auquel ont répondu les étudiants impliqués dans le projet « Caravane du français dans les écoles maternelles de Craiova » est analysé par Alice Ionescu et Daniela Dincă. Les réponses identifient plusieurs pistes de réflexion pour les enseignants et plusieurs représentations stéréotypées que *volens nolens* les cursus universitaires cultivent. Telle la position stratégique de l'enseignant qui se révèle toujours comme une « personne-ressource » (p. 62), omnisciente, toute-puissante et omniprésente. Et, comme complément, la position de l'enseigné toujours traversé par une vive curiosité que l'enseignant va exploiter à son profit pédagogique (II. Question n° 1).

La portée des activités déroulées en français est incalculable, puisqu'elle atteint la manière même de vivre : on vit en langue étrangère comme dans sa propre langue. Pour les étudiants de Craiova, connaître la personnalité des élèves est une activité liée surtout au cadre formel et très peu à celui de la récréation (I. Question n° 1) à Suceava, on se concentre sur le « Français à la récré » (voir la contribution d'Adina Popa)

La deuxième partie du volume se concentre sur les stratégies et les techniques utilisées dans l'apprentissage des langues chez les enfants. Daniela-Irina Melisch repose le problème des rôles des acteurs (d'une interaction didactique) et du document authentique, support obligatoire, idéal pour la plupart du temps.

Une image représentative de la qualité et (pourquoi pas ?) de l'envergure de l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère chez les petits est soulignée dans le panorama que Dorina Popi fournit sous un schéma de plaidoyer en faveur de l'exposition de l'enfant à une langue étrangère depuis son bas âge.

La même tranche d'âge (les enfants de maternelle et du début du primaire) et le jeu préoccupent Loan Dubreuil et Yves Loiseau qui exposent leurs constatations et observations sur le rôle majeur de l'enseignant dans l'organisation du parcours formatif. L'expérimentation qu'ils décrivent et analysent contient, en plus des provocations d'enseigner aux enfants, une difficulté tout autant visible que problématique à vaincre : leur provenance des familles qui ne parlent pas forcément le français à la maison. Dans cette situation, plus que dans d'autres, le jeu se montre « un médium efficace d'apprentissage » (p. 96). Ce contexte ludique, créé spécialement pour les petits enfants retient l'attention de Elias Kossi Kaiza. La

ludification a une place importante dans le système éducatif ghanéen, d'abord suite à la position géostratégique du pays, entouré par des francophones. D'où la nécessité de reconsidérer l'acte pédagogique. L'article revient sur une chose qui a toujours été déterminante dans l'évolution professionnelle d'un maître : «[...] un esprit d'imagination et de créativité de la part de l'enseignant de langue.» (p. 107) en renforçant les résultats du questionnaire distribué aux étudiants de Craiova, futurs enseignants de français qui, dans une large proportion («presque 75 %», p. 64) déclarent solliciter l'aide des tuteurs pour concevoir leurs activités.

D'ailleurs, dans le parcours d'un apprenant, le jeu heuristique, pratiqué dans une classe de FLE, peut devenir un véritable moteur du développement de la créativité de l'enfant. Tel est le thème traité par Anastasia Sava. Le même domaine, le ludique, est présent dans la contribution de Zouhair Hariq, animateur (en 2019) d'un groupe d'étudiants en FLE de Craiova et dont l'analyse s'articule, entre autres, sur l'apprentissage d'une langue étrangère dans un groupe qui adopte l'album comme support de base, suggérant plusieurs possibilités d'exploitation.

Ana Bulat-Guzun analyse le manuel numérique, support presque totalement libéré des contraintes statiques de la feuille imprimée, comme l'envisage l'auteure, pendant qu'Alexandra Suzana Sîrghi intervient sur la chanson et sa place dans une classe de FLE.

La troisième partie réunit des contributions visant la production (orale ou écrite) de la petite enfance et de l'âge scolaire. Enseigner à parler ou à faire parler l'enfant nécessite une longue réflexion sur «quoi?», «comment?» et surtout, «avec quoi?». Ces trois directions de la réflexion dominent la contribution de Céline Lacaille Haerr. À côté de l'oral, l'écrit se montre tout aussi généreux en sujets de réflexion. Ainsi, Ousmane Diallo clôt son article avec une recommandation visant les stratégies, ainsi que les pratiques pédagogiques innovantes.

Le monde de l'enfance est depuis longtemps nourri avec des œuvres littéraires. Une comparaison entre Antoine de Saint-Exupéry et Spiridon Vangheli entraîne Ludmila Armaşu-Canţîr dans la recherche des rapprochements révélateurs.

Si un support destiné à l'organisation d'une séquence pédagogique déroulée dans un groupe d'enfants est obligatoire, selon Violeta Tîpa et Elena Prus l'animation doit trouver une place privilégiée parmi ces activités

Tel est le volume dont la lecture est très agréable et le profit pédagogique, considérable.

Cecilia CONDEI
Université de Craiova, Roumanie
cecilia_condei@yahoo.fr

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Analele Universității din Craiova
(Annales de l'Université de Craïova
Annals of the University of Craiova)
Seria Științe filologice
Langues et littératures romanes

Les articles seront envoyés à l'adresse : annales.langues.romanes@gmail.com

Les auteurs sont priés de respecter les consignes suivantes :

1. Dimension de l'article : les contributions ne devront pas dépasser 6 500 mots, y compris résumés, mots-clés et Bibliographie.

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, Keywords et titre en

anglais, TNR 10, en gras, retrait de 1,27 cm à gauche; les mots-clés et les keywords proprement dits : TNR 10, en italiques).

Exemple:

Résumé

Notre étude se propose de xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxx xxxxx xxxx xx xxx
xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx
xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx
xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx
xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx
xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx

Abstract

TITRE EN ANGLAIS

The purpose of this study xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxx xx xxx
xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx
xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxx xxx
xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxx
xxxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxxxxx xxxxx xxxx xx xxx xxxxx xxxxxxxx
xxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxxx

Mots-clés : *imparfait, temporalité, aspect, mode d'action,*

Keywords : *French 'imparfait', tense, aspect, Aktionsart, ...*

4. Mise en forme du texte et des paragraphes

Corps du texte : Times New Roman 11, NORMAL, justifié

Paragraphes : retrait de 1,27 cm

Les tableaux (titrés) insérés dans le texte ne doivent pas dépasser la taille d'une page de la revue ; plus longs, ils seront reportés en annexe à la fin de l'article.

Exemple:

Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, ...

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)

.....

7. Citations

Les citations brèves (de trois lignes et moins) 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, la page, précédée de deux points. Placer entre crochets les points de suspension représentant une coupure importante dans la citation.

Exemple:

Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article ...

« Supposons, par exemple, que j'aperçoive un bateau dans une cale de construction, que je m'en approche et brise la bouteille suspendue à la coque, que je proclame "Je baptise ce bateau Joseph Staline", et que [...] d'un coup de pied je fais sauter les cales. » (Austin 1970 : 56)

Texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article, texte de l'article...

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 manipulations¹, 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 pas barre oblique.

Le titre de l'ouvrage :

– s'il s'agit d'un livre, le titre sera écrit en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition ;

– s'il s'agit d'un article publié dans un recueil, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de l'éditeur (avec la spécification (éd.) s'il est seul ou (éds.) s'il y en a plusieurs), le titre du recueil en italiques, suivi du nom de la ville de la parution et du nom de la maison d'édition ; à la fin on indique les pages où se trouve l'article ;

– s'il s'agit d'un article publié dans une revue, on en indique le titre entre guillemets, suivi du nom de la revue, en italiques, de l'année de parution, (éventuellement du numéro du volume) et des pages où se trouve l'article.

Exemple:

Bibliographie

Bracops, Martine (2006), *Introduction à la pragmatique*, Bruxelles : De Boeck.

Bouchard, Denis (1993), « Primitifs, métaphore, et grammaire : les divers emplois de *venir* et *aller* », in *Langue française* 100 : 49-66.

Moeschler, Jacques / Antoine Auchlin (1997), *Introduction à la linguistique contemporaine*, Paris : Armand Colin.

Tversky, Barbara / Holly Taylor / Sent Mainwaring (1997) « Langage et perspective spatiale », in Michael Denis (éd.), *Langage et cognition spatiale*, Paris : Masson, 25-49.

En vue de la création d'une liste des collaborateurs de la revue, nous vous prions de nous fournir les coordonnées suivantes :

¹ L'examen à plus grande échelle des zones de dispersion pourrait échanger ces rapports. Nous nous proposons d'approfondir cet aspect dans une étude ultérieure.

Nom :
Prénom :
Titre académique :
Adresse professionnelle :
Téléphone :
Adresse électronique :
Spécialisation :
Université :
Département :

Les textes pour le numéro de 2022 des Annales seront envoyés jusqu'au 1^{er} juillet 2022 à l'adresse indiquée ci-dessus.

Structure de la revue :

Dossier thématique : Émotions, affectivité, sentiments : formes d'expression et effets de style

Dossier littérature

Dossier linguistique

Dossier 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

marian.manolea@gmail.com

Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro