

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

Numéro 6/2009

**Editura Universității din Pitești
2009**

Comité de rédaction

Anna Jaubert

Béatrice Bonhomme

Francis Claudon

Bernard Combettes

Claude Muller

António Bárbolo Alves

Andrei Ionescu

Alexandrina Mustățea

Mihaela Mitu

Gabriel Pârvan

Cătălina Constantinescu

Diana Lefter

Editura Universității din Pitești

ISSN 1843-3979

Sommaire

I. Études littéraires

María Vicenta Hernández Álvarez	
<i>Patrick Modiano: À l'écoute de la voix ou les affects sonores</i>	6
Adriana Apostol	
<i>Le fantastique roumain. une diachronie possible</i>	22
Laura Bădescu	
<i>A retórica do oprórbiu ou sobre as sentenças de Ccantomir</i>	35
Adela Dumitrescu	
<i>Le personnage dans le roman épistolaire du XVIIIe siècle</i>	44
Yvonne Goga	
<i>Proust et l'art fin de siècle</i>	54
Diana-Adriana Lefter	
<i>Un moi à la quête de soi. La pratique du journal chez André Gide</i>	66
Alexandrina Mustătea	
<i>L'énonciation poétique. Application sur le poème lamartinien Le Lac</i>	79
Pascal Rannou	
<i>J.-M.-G. Le Clézio et le récit poétique</i>	87
Răzvan Ventura	
<i>L'oblicité du discours affectif dans le Malade imaginaire de Molière</i>	103
Liliana Voiculescu	
<i>Le couple : une tentative de créer la socialité</i>	111
Crina Zărnescu	
<i>Maurice Scève - Délie, objet de plus haute vertu. Approche herméneutique d'une texte hermetique</i>	118
Narcis Zărnescu	
<i>La féminité européenne: du prototype à eskhatotype</i>	127

II. Études linguistiques

Claude Muller	
<i>Les cardinaux définis et la quantification</i>	140

III. Études didactiques

Corina-Amelia Georgescu	
<i>Discours de la méthode : la phase d'investigation dans la recherche universitaire</i>	157

ÉTUDES LITTÉRAIRES

PATRICK MODIANO: À L'ÉCOUTE DE LA VOIX OU LES AFFECTS SONORES

María Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
valvarez@usal.es
Université de Salamanca

Résumé

La voix précède les personnages dans les romans de Patrick Modiano. Des sensations auditives les annoncent et les révèlent. Les affects du narrateur sont convoqués par l'écoute à un travail de réévaluation ou de décryptage du passé.

La voix, métonymie de l'être, est dans le miroir du récepteur, de l'écouteur (car les narrateurs de Modiano sont de grands observateurs de l'écoute, des psychanalystes en herbe) affublée de nuances, de sensations revisitées et de significations redécouvertes. Le narrateur, personnage principal et première personne dans la grammaire du récit, réinterprète les voix du passé, de son passé, celles qui l'ont marqué, troublé.

Mots-clés : P. Modiano, roman, poétique, voix, silence

Les Boulevards de ceinture, est un récit à la première personne qui commence par la description d'une vieille photo. La contemplation de l'image conduit à une présentation des personnages à travers leurs voix. La remémoration du passé, suggérée par l'image est immédiatement prise en charge et dirigée par les souvenirs auditifs.

Le narrateur, d'abord personnage innommé, cherche son père (et son passé) pour déchiffrer l'importance et le sens d'un événement marquant dans sa vie. Les relations père-fils ne sont pas faciles, la question et le problème se renouvellent dans chaque roman de Modiano. Voilà son père dans la photo, à côté d'autres personnages également énigmatiques : Murraille, Marcheret, Maut Gallas... Une fois le cadre de la photo élargi, il devient écran de la mémoire, scène rêvée, tableau vivant. Le narrateur écoute ces voix, ces bruits venus du passé, matière de son récit présent. Et en sourdine, la T.S.F, les voix de la radio, une chanson :

Murraille, lui, prêtera une grande attention au communiqué de vingt-trois heures que martèlera un speaker à la voix sèche. Ensuite suivra l'indicatif annonçant la fin des émissions. Petite musique triste et insidieuse.

Un long silence encore avant qu'ils se laissent aller aux souvenirs et aux confidences.¹

On ne connaît presque rien de ces personnages qui ne se laissent pas appréhender. Leur passé s'insinue trouble. Le silence, l'information voilée ou refusée est le rempart nécessaire, de sorte que fréquemment le mot « silence » sert à remplir complètement une phrase, comme un absolu ; résumé, conclusion et double point final, le silence devient une phrase au verbe et à l'action manqués : « On entend une porte-fenêtre se refermer. Le silence. »². L'information ne sera que fragmentaire, incomplète. Une « écriture de sape », et encore « une écriture ordonnée, sobre, discrète à force de lacunes et d'imprécisions »³.

La curiosité du narrateur est doublée par la curiosité des personnages, et triplée par notre curiosité de lecteurs. L'enjeu est de savoir, savoir est le but du roman et le but de la quête, la justification de la lecture. Les similitudes avec l'enquête policière sont frappantes, conscientes, explicites, et le tout se joue dans un rapport de forces, mots et silences. Quelles sont les questions à poser ou à ne pas poser ?, où ?, quand ? Les personnages de Modiano, ceux qu'il choisit comme partenaires et narrateurs, héros de la quête, prononcent rarement la question nécessaire, le mot-clé, affectés peut-être d'une culpabilité ou d'une inaptitude, représentants contemporains du complexe de Perceval, ce héros de la quête qui ne sut pas poser la question au bon moment. La dissimulation est prioritaire mais risquée. *Les Boulevards de ceinture* fonctionne dans ce sens comme un paradigme : le fils cherche le père, mais il ne faut pas surtout que le père le sache ou le soupçonne. Il faut tenter de savoir sans que l'autre connaisse notre curiosité ; dans *Les Boulevards de ceinture* se dit le désaccord profond entre les désirs des uns et des autres, des affects qui se recourent ou s'effacent :

S'il avait remarqué le vif intérêt que je lui portais depuis trois semaines, la manière dont j'épiais chacun de leurs gestes, chacune de leurs paroles au bar ou dans la salle à manger ? Je me souvenais du reproche que l'on me fit quand je voulus entrer dans la police : « Mon petit, vous ne serez jamais un bon flic. Quand vous surveillez quelqu'un ou quand vous écoutez une conversation, ça se voit tout de suite. Vous êtes un enfant !⁴

¹ Modiano, P., *Les Boulevards de ceinture*, Gallimard, N.R.F, Paris, 1972, p. 18-19.

² Idem., p. 25.

³ Bedner, J., *Patrick Modiano, visages de l'étranger*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993, p. 12.

⁴ Modiano, P., op. cit., p. 43.

Est encore un enfant celui qui ne domine pas l'art de la dissimulation et de la tromperie, celui qui doit forcément l'apprendre pour survivre. Est un enfant celui qui veut savoir, poser des questions et qui n'ose pas, celui qui doit se contenter de l'écoute et des regards attentifs et à demi cachés. Ainsi, la connaissance lui vient des sens, des sensations premières et non de l'intelligence d'une parole commune. L'espace, le temps, la lumière, l'ombre, la voix, le silence se lisent comme les clés, s'interprètent comme les symboles d'une existence malheureuse et d'une quête de soi où passé et présent trouvent leur signification dans la coïncidence des affects et de leurs nuances sensibles. *Les Boulevards de ceinture* offre la possibilité non d'une clé pour la vie des personnages inadaptés qui se cherchent mais d'une clé de lecture où se précisent les points forts d'une architecture sensible susceptible de nous découvrir, comme au temps de Perceval, le sens caché dans le grain de la voix. Le discours est ouvert à une double ou triple lecture, et les métaphores à venir puisent ici leur signification. Les sensations auditives et visuelles marchent parallèles, et le partage traditionnel entre le clair et l'obscur continue à opérer dans la construction du monde romanesque. « Un homme qui tâtonne dans une obscurité poisseuse et cherche vainement un commutateur »¹, voilà une définition qui vaut pour tous les narrateurs et toutes les narratrices de Modiano, des êtres qui cherchent une lumière qui éclaire leur route, une voix, un son qui communique, un guide... Sinon, leur vie, leur histoire ne sera que la marche, l'errance, peut-être la fuite: « Mais d'autres étapes sollicitaient nos errances (ou nos fuites ?) »². Voilà où s'inscrit la présence du motif de la gare dans les romans de Modiano, un motif lié au topos traditionnel du voyage symbolique et du rêve, un centre d'attraction pour ses personnages qui les assimile aux chevaliers errants, et les transforme en antihéros de la quête. Les motifs associés à la quête sont convoqués également : les carrefours, la forêt obscure, les pièges..., la suggestion pour les interpréter à l'intérieur de cet univers littéraire reste valable : « Au milieu de tant d'incertitudes, mes seuls points de repère, le seul terrain qui ne se dérobaient pas, c'était les carrefours et les trottoirs de cette ville où je finirais sans doute pour me retrouver seul. »³ La prédilection pour Paris, ville-forêt, se fait jour. Et dans cette ville, les quartiers périphériques, les anciennes voies ferrées, les boulevards de ceinture, où on peut marcher

¹ Idem., p. 56.

² Idem., p. 99.

³ Idem. p. 105.

sans se laisser voir : « Surtout éviter les lieux publics. Paris ressemble à une grande forêt obscure, semée de pièges. On y marche à tâtons »¹. Voilà le paysage où évoluent les personnages de P. Modiano. Pour dire l'angoisse, la panique, cette sensation de vide, les personnages récupèrent une terminologie traditionnelle, tous les lieux communs, livresques et cinématographiques capables de la mettre à jour, de la rendre sensible : les espaces vastes, déserts et silencieux, des paysages de rêve ou de cauchemar, hors du temps, vides. Et Modiano dote son narrateur de mécanismes stylistiques nécessaires pour susciter un écho de cette même sensation chez le lecteur : des phrases courtes, hachées, nominales, et la conjonction « et » au seuil de l'affect, de l'explication subjective qui nous interpelle :

Devant moi l'esplanade du Fort, déserte. Pas une seule table à la terrasse du café Lusignan. Personne. Pas un bruit. Une ville morte sous le soleil. Et cette angoisse à l'idée de traverser la distance qui me séparait de l'arrêt du tram, (...) J'avais beau répéter cela de plus en plus fort, ma voix, mes activités quotidiennes, ma vie se diluaient dans le silence et le soleil de cette ville morte²

Les personnages de Modiano comme les personnages de Woody Allen, naïfs et inadaptés, dépressifs (le thème de l'impuissance à vivre de l'individu contemporain), névrosés, attachés au monde des villes et souffrant du sentiment d'irréalité, peuvent apparaître dans leur errance comme « une allégorie de la condition humaine »³. Et « en dernier ressort leur malaise renvoie à une incertitude fondamentale concernant les buts et les valeurs de l'existence »⁴.

Si, à travers le narrateur, Modiano suggère une interprétation, jamais il n'efface ni l'effort ni l'ambiguïté qui la fonde, et s'il donne des pistes, en même temps il les brouille par des explications qui contaminent de vérité amère son univers de fiction :

Je me penche sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. Je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai.⁵

¹ Idem., p. 121.

² Modiano, P., *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard, Paris, 1989, p. 96.

³ Bedner, J., op. cit., p. 52.

⁴ Quilliot, R., *Philosophie de Woody Allen*, Cinéma et philosophie, Ellipses éd, Paris, 2004, p. 13.

⁵ Modiano, P., op. cit., p.82.

Ces explications, qui mettent en scène la problématique des rapports fiction-réalité, du décalage entre le temps présent (de la narration) et le temps narré, nous forcent à déconstruire notre illusion romanesque et à vivre l'aventure et la quête comme lecture et comme texte. Le narrateur de Modiano insiste, il nous interpelle de manière explicite et ironique, car le narrateur sait finalement où il veut nous conduire, pas à pas, vers la fin du livre : « Je suis avec vous et je le resterai jusqu'à la fin du livre. »¹

Le roman *Les Boulevards de ceinture* s'organise autour d'un souvenir marquant dans la vie du héros. Un jour, le père a failli assassiner le fils. L'événement évoqué est seulement raconté vers le milieu du roman :

Nous étions pressés les uns contre les autres. Je me trouvais en bordure de la voie. Impossible de reculer. Je me suis tourné vers mon père. Son visage dégoulinait de sueur. Le grondement du métro. À l'instant où il débouchait, on m'a poussé brutalement dans le dos.

Ensuite, je suis allongé sur l'un des bancs de la station. Un petit groupe de curieux m'entoure. Ils bourdonnent (...) Mon père se tient en retrait. Il toussote.²

Dans ce souvenir, les sensations physiques et les images auditives dominent : les corps pressés les uns contre les autres, la sueur du père, le grondement du métro, la poussée brutale, le bruit du groupe, ce *bourdonnement*, cette sonorité animale vide de sens, le père qui *toussote*, et dans ce terme se cache la dissimulation et la culpabilité que pourtant le fils perçoit et écoute, et avec lui, le lecteur. Ce n'est que la désinence d'un mot, mais les désinences chantent, au sens policier du terme. Le narrateur des *Boulevards de ceinture* voulait être policier, comme tous *les garçons déboussolés*, et il agit en détective du temps passé dans ce roman et dans l'univers romanesque de Modiano où les narrateurs sont les fils d'un « roman familial » truffé de lacunes. Enquêteur et enquêté se confondent dans une autoanalyse qui parcourt à rebours les espaces de la mémoire, en suivant les pistes et les données du présent. Le rapport qui s'établit est rhétorique comme dans un texte, les analogies et les parallélismes ré-architecturent les souvenirs et tissent les récits. La mémoire affective est explicitement convoquée par un narrateur proustien qui relie la mémoire à la voix, le souvenir aux nuances de cette

¹ Idem., p. 162.

² Idem., p. 107-108.

sonorité humaine, « signe paralinguistique d'une importance capitale »¹. Surprend cependant la place énorme vouée au silence, à la parole interdite ou impossible, à la voix étouffée. La mise en scène du silence est une affaire d'écriture ; comme le dit Blanchot :

*[...] un écrivain est celui qui impose le silence à cette parole infinie qui évide le monde autour de nous, et une œuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous.*²

Si l'on connaît d'abord les personnages par leurs voix, le narrateur analyse également sa propre voix, et cette auto-analyse agit à la manière de l'écoute psychanalytique : la voix du narrateur s'identifie souvent avec cette parole empêchée des chevaliers errants du Moyen Âge. L'incapacité de dire est énoncée, et ce manque relance la mémoire et le récit. *Les Boulevards de ceinture* peut nous servir encore de modèle : « Après l'épreuve du dîner, ma fatigue était si grande que j'étais incapable de dire un seul mot. Je faisais des efforts surhumains pour ouvrir la bouche et aucun son n'en sortait »³, et un peu plus loin nous lisons :

*Nous nous trouvions à une cinquantaine de mètres l'un de l'autre et il aurait suffi que je traverse le parc à l'abandon pour vous rejoindre. J'ai hésité un moment. J'ai voulu vous appeler ou vous faire un signe de la main. Non. Ma voix ne porterait pas et la paralysie insidieuse que je ressentais depuis le début de la soirée m'empêchait de lever le bras. Était-ce le clair de lune ? « Votre » villa baignait dans une lumière de nuit boréale. Elle avait l'air d'un palais de carton-pâte qui flottait au-dessus du sol, et vous d'un sultan obèse. L'œil vague, les lèvres molles, accoudé face à la forêt. (...) Et tout cela pour ce mirage de pacotille que j'avais devant moi ! Mais, je vous poursuivrais jusqu'à la fin. Vous m'intéressiez, « papa ». On est toujours curieux de connaître ses origines.*⁴

La situation de Perceval dans le château du Roi Pêcheur n'était pas différente, mais en 1972, ces motifs ont été mille fois réécrits et commentés, il faut une vision différente, dissimulée surtout, derrière la surface poussiéreuse du quotidien et du banal. Évidemment le

¹ Coenen-Mennemeier, B., *Le philtre magique*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993, p. 58.

² Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1999, p. 296.

³ Mondiano, P., op. cit., p. 134.

⁴ Idem., p. 137.

personnage cherche ses origines, et concrètement son père, mais il faut le dire à peine, avec pudeur. Et l'ironie s'avère la pudeur la plus efficace.

Tout ce monde, ces gens, qui apparaissent de manière fragmentaire et nécessairement incomplète dans *Les Boulevards de ceinture*, appartiennent au passé. Ils se regardent et se reflètent les uns sur les autres un peu chaotiquement, et c'est à la fin du récit, ou peut-être au cours d'une deuxième lecture que ces morceaux de mémoire s'assemblent et s'ordonnent. Le fil de la voix, « des voix qui déclenchent le travail de la mémoire »¹, a aidé le narrateur à recouper les temps, à les intégrer et à marquer les coïncidences, les différences. Cela n'est pas une raison de mots ni d'esprit, mais un parcours physique qui a la force d'une caresse, l'intelligence d'une émotion : « Et j'observais. Bien des années ont passé, mais les visages, les gestes, les inflexions de voix restent gravées dans ma mémoire. »² Le récit, l'histoire, sont restaurés grâce aux sons, aux mots saisis dans les conversations volées où les connexions se perdent, où la voix fluctue, comme au téléphone, motif récurrent chez Modiano pour donner une présence au voyeurisme auditif de ses narrateurs :

Je vous entendais mal, comme si vous me parliez au téléphone. Un filet de voix étouffé par la distance et les années. De temps en temps, je captais quelques bribes : « Partir »... « Passage des frontières »..., « Or et devises »...et cela suffisait pour reconstituer votre histoire.³

L'histoire récupérée est toujours une histoire obscure, marginale, trouble, comme l'histoire du père dans *Les Boulevards de ceinture*, comme l'histoire du fils. À une tentative d'assassinat répond par analogie un homicide absurde et parfait à la fin du roman. D'autres récits de Modiano s'achèveront également par un crime inutile et d'une froide cruauté. Des crimes qui se regardent, peut-être, dans le miroir de ce crime canonique qui ouvre *L'Étranger* de Camus, et dont la signification continue à se frayer un passage dans les littératures du temps présent.

Voilà pourquoi les voix ont une importance extrême dans les romans de Modiano, leurs caractéristiques, leur sonorité, leur timbre, leur force, leur cadence..., autant de signes pour annoncer l'homme, pour attirer à nous le passé et le faire revivre. Modiano veut que ses personnages soient conscients de cette présence et de cet outil ; et, s'ils

¹ Coenen-Mennemeier, B., op. cit., p. 57.

² Modiano, P., op. cit., p. 172.

³ Idem., p. 160.

choisissent les mots, ils s'occupent également de la modulation de leurs voix :

Murraille, lui, affecte des manières de gentilhomme. Il s'exprime en termes choisis, module les accents de sa voix pour leur donner le plus de velouté possible et recourt à une sorte d'éloquence parlementaire.¹

Modiano, à travers le narrateur, nous convoque à une écoute tranquille et alerte de la voix des autres, car bien écouter signifie la possibilité de connaître. Il y a, il suffit de bien écouter, des voix *claquantes, pâteuses, saccadées...*, et il y a des voix qui sont à peine humaines, des *bruits*, du *brouhaha*, des « grognements plaintifs, des bruissements, des borborygmes »².

Le roman intitulé *Rue des boutiques obscures* reprend les mêmes motifs ; dans un récit à la première personne, fragmenté en chapitres et parsemé de dialogues, le personnage-narrateur, frappé d'amnésie depuis dix ans, cherche à connaître son passé. Il est quelqu'un de non identifié et pour qui plusieurs identifications successives (une série de noms) semblent possibles. Le narrateur travaille à une agence de police privée, et la mise en abyme, méta-critique du roman, fonctionne dans la distance ironique qui s'inscrit dans un document vrai imaginé : cette enseigne, isolée et centrée dans le texte :

C. M. HUTTE
Enquêtes privées

Et l'enquêteur est en même temps le sujet et l'objet de l'enquête, (rapport qui fonctionne dans tous les romans de Modiano).

Souvent la narration est constituée à partir d'une sorte de trompe-l'œil où l'enquête, calquée sur le modèle du roman policier, est un prétexte. En effet, les questions ne sont pas résolues et il importe finalement assez peu qu'elles le soient. La véritable enquête concerne l'identité de l'enquêteur, et, plus fondamentalement la possibilité d'une identité personnelle, d'une permanence à travers le changement.³

¹ Idem. p. 13.

² Idem., p. 16.

³ Salaün, Fr., *La Suisse du cœur. Temporalité et affectivité dans l'œuvre de Modiano*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993, p. 15.

Il s'agit donc de résoudre « *l'énigme* que je posais »¹, avoue le narrateur qui poursuit dans son récit le schéma d'une enquête policière où jouent des pistes, de fausses pistes, les musiques et les mélodies, les parfums et les odeurs (traces du passé), et le rapport s'établit encore une fois entre l'ouï et la mémoire, l'odorat et la mémoire. Une place importante revient aux questions et aux photographies, images du passé dont Modiano tient à révéler le continent, les boîtes de biscuits pour les photos, les annuaires pour les noms, (un souvenir récurrent dans ses romans postérieurs).

Si l'atmosphère et l'ambiance sont floues et indéterminées comme les personnages, cette espèce de brouillard, cette impression de rêve, s'oppose aux données concrètes de l'enquête policière. L'équilibre est une réussite du récit, et il se dessine grâce à l'autoanalyse du narrateur. Le chapitre VIII, deux pages de réflexion, est en même temps une métaphore et une piste de lecture : une synthèse interprétative des personnages et des rencontres :

*Drôles des gens. De ceux qui ne laissent sur son passage qu'une buée vite dissipée. Nous nous entretenions souvent, Hutte et moi, de ces êtres dont les traces se perdent. (...) Hutte répétait qu'au fond, nous sommes tous des « Hommes des plages » et que « le sable –je cite ses propres termes- ne garde que quelques secondes l'empreinte de nos pas ».*²

Et le narrateur rencontre ainsi, successivement, une série d'hommes et de femmes, gardiens chacun à son tour des fragments de sa mémoire ; mais, quand la réponse est proche, l'enquêteur, comme Perceval, n'ose pas poser la question nécessaire :

*Je n'osais pas aller plus loin. Pourquoi suis-je si timide et craintif au moment d'aborder les sujets qui me tiennent au cœur ? Mais elle aussi, je le comprenais à son regard, aurait voulu que je lui donne des explications. Nous restions silencieux l'un et l'autre. Enfin, elle se décida : -Mais qu'est-ce qui s'est passé à Megève ?*³

Malheureusement, le personnage ne connaît pas la réponse. C'est grâce à cette femme, pareille aux fées des contes, qu'il apprend qu'il a habité cet immeuble, qu'il vivait avec une jeune femme qui s'appelait Denise, et que cette Denise, quelle surprise, aimait les romans policiers.

¹ Modiano, P., *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, Paris, 1978, p. 19.

² Idem., p. 72-73.

³ Idem., p. 116.

La vieille femme lui donne des souvenirs, objets de la mémoire, *un petit agenda de crocodile*, et l'appelle d'un nom, peut-être le sien :

J'étais soulagé qu'elle répétait mon nom car je ne l'avais pas très bien entendu lorsqu'elle l'avait prononcé la première fois. J'aurais voulu l'inscrire là, tout de suite, mais j'hésitais sur l'orthographe.¹

Par l'intermédiaire des objets et d'une adresse notée, le héros récupère le souvenir de sa première rencontre avec Denise, à l'Hôtel Castille, rue Cambon. Il retrouve surtout leur premier silence, le « *silentium loquens* », la lumière verte dans les yeux de Denise (motif récurrent qui assez pudiquement sert à définir les personnages positifs) et les voix au téléphone, dans un réseau de communication quasi fantastique, « Cavalier Bleu » :

Des dialogues s'ébauchaient, des voix se cherchaient les unes les autres en dépit des sonneries qui les étouffaient régulièrement. Et tous ces êtres sans visages tentaient d'échanger entre eux un numéro de téléphone, un mot de passe dans l'espoir de quelque rencontre...(...) Il se tut pour mieux écouter « Cavalier Bleu », et moi je pensais que toutes ces voix d'outre-tombe, des voix de personnes disparues, voix errantes qui ne pouvaient se répondre les unes aux autres qu'à travers un numéro de téléphone désaffecté.²

Des êtres sans visage, des voix qui se lancent des appels, une époque trouble, dangereuse, pour les juifs surtout, le désir de fuir, la trahison chaque jour, comme celle subie par le héros et Denise. Voici l'événement dont il ne voulait plus se souvenir :

Je partirais avec Besson, lui avec Denise et les bagages. Nous nous retrouverions dans une heure chez ses amis, de l'autre côté...Il souriait toujours. Étrange sourire que je revois encore dans mes rêves. (...)Au bout d'une dizaine de minutes, j'ai compris qu'il ne reviendrait pas. Pourquoi avais-je entraîné Denise dans ce guet-apens? De toutes mes forces j'essayais d'écarter la pensée que Wrédé allait l'abandonner elle aussi et qu'il ne resterait rien de nous deux.³

L'enquête fut menée à travers les rues de Paris et à travers les étapes propices aux différentes voix des personnages dont l'enjeu

¹ Idem., p. 119.

² Idem., p. 146-147.

³ Idem., p. 231.

premier était de se faire entendre au milieu du bruit et du néant. Parfois on trouve de ces voix douces, graves, cuivrées :

Les éclats caressants des voix russes m'enveloppaient et ce timbre plus grave, plus cuivré que les autres, était celui de la voix de Stioppa ?¹ Il prononçait à la russe. C'était très doux : le bruissement du vent dans les feuillages.²

Une communication primaire s'insinue, imperceptiblement, à l'insu des mots, qui touche les affects et s'inscrit dans le sensible, qui met en rapport des êtres en détresse dont le timbre de la voix dit l'intime souffrance : le mot « plainte » et ses dérivés revient fréquemment pour signaler la présence de ces voix souffrantes, pudique demande de secours, rappel des souffrances vécues, des douleurs mises à jour. Finalement, pour récupérer le passé, seul un moyen, difficile et pénible, peut servir, travailler à l'écoute des voix.

Une Jeunesse, peut-être l'un des plus connus romans de Modiano, offre une aperçue nouvelle des mêmes motifs et du sujet central : la communication comme problème existentiel. *Une Jeunesse* est un récit à la troisième personne et au temps présent, avec des fragments de dialogues. L'ouverture décrit la célébration d'un anniversaire. Mais du présent on passe rapidement au passé, au récit d'un événement-souvenir d'il y a quinze ans, raconté à la troisième personne et au temps passé. Louis était alors un jeune homme, rien dans sa vie n'était encore décidé, et des rencontres successives allaient dessiner son parcours personnel, « son éducation ». Louis rencontre Brossier. Premier rendez-vous au « Café du Balcon ». Et voilà que les rencontres décisives se produisent dans le vacarme des conversations, dans le bruit du monde : « la fumée et le brouhaha des conversations l'étourdirent »³. Les rencontres s'emboîtent et à travers Brossier, Louis rencontre Georges Bellune, qui travaille pour une maison de disques ; son affaire consiste « à gérer le désir des jeunes, leur rêve d'échapper par la musique à ce qu'ils pressentaient de leur vie, que Bellune percevait souvent les stridences des guitares et les voix qui s'éraillaient comme des appels au secours »⁴.

Tout semblait possible, mais, complications de l'intrigue ou de la vie, un événement vient couper la marche du monde : le suicide de Bellune. La mort de Bellune signifie surtout le silence qu'elle instaure et

¹ Idem., p. 36.

² Idem., p. 40.

³ Modiano, P., *Une Jeunesse*, Gallimard, Paris, 1981, p. 21.

⁴ Idem., p. 28.

le manque de repères. Modiano choisit, encore une fois, « la retórica suicida del silencio »¹. Quand Odile frappe à la porte de l'appartement *silencieux*, elle ne trouve qu'une note à son attention, où les explications sont refusées par prudence et où s'énonce l'interdiction des questions :

*Ma chère Odile, quand tu liras cela, j'en aurai fini avec la vie... J'habitais dans cet hôtel il y a longtemps. Je venais d'arriver d'Autriche. Mais ce serait trop long à expliquer et je ne veux pas t'ennuyer. (...) Ne reste pas dans l'appartement parce qu'ils risquent de t'embêter et de te poser des questions.*²

Et on devine l'histoire répétée du juif errant, ou du chevalier errant, antihéros moderne qui disparaît, sa fonction de guide à peine esquissée, dans le premier quart du roman. Et avec lui ses mots et sa voix.

C'est depuis le futur que le narrateur raconte ces faits, « cette période de leur vie qui fut la plus déterminante » et qui avait duré « à peine sept mois »³. Ces périodes relativement courtes et marquantes sont celles que Modiano choisit de préférence. Des périodes où le temps présent et le temps passé se croisent dans une tentative de décryptage à travers l'analogie et les parallélismes et qui rarement aboutit à des conclusions fermées. Les périodes où les personnages éprouvent la vague inquiétude de se trouver dans une espèce d'intermezzo de leurs vies, et où les voix acquièrent des sonorités plus labiles, car l'écoute est particulièrement sensible et nuancée. Des périodes de formation ou d'apprentissage, des frontières, des passages, où l'on cherche un conseil ou des réponses sans paradoxalement poser les questions nécessaires. Les mêmes motifs se dessinent dans *Vestiaire de l'enfance* (1989), *Des Inconnues* (1999), *La Petite Bijou* (2001), car, dans cet univers romanesque, le temps passe et les mêmes motifs reviennent, poétique d'une obsession. Dans le roman *Accident Nocturne* (2003), un jeune homme parle encore. À travers un récit à la première personne, où jamais il ne se nomme, il récupère un événement marquant de son passé : un accident nocturne. C'était « à une date lointaine »⁴, à une époque frontière dans sa vie, « sur le point d'atteindre l'âge de la majorité »⁵,

¹ Steiner, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Editorial Gedisa, México, 1990, p. 80

² Modiano, P., *Une Jeunesse*, Gallimard, Paris, 1981, p. 55.

³ Idem., p. 98.

⁴ Modiano, P., *Accident nocturne*, Gallimard, Paris, 2003, p. 9

⁵ Idem., p. 9

quand l'accident arrive, une voiture surgit de l'ombre. Et, à partir de ce moment, le silence : « Depuis l'accident un silence profond régnait autour de moi, comme si j'avais perdu l'ouïe. »¹

Un sentiment de culpabilité provoque, comme chez Perceval, cette impossibilité de la parole et les questions manquées. S'il est la victime de cet accident, il est pourtant conduit dans la voiture de police jusqu'à la cour d'urgences de l'Hôtel Dieu, surveillé comme un voleur ou comme un assassin. Pourquoi ? Il lui est impossible de poser des questions, et l'adjectif *BLANCHE*, en gros caractères, énonce cette parole empêchée :

*J'aurais voulu lui poser la question, mais je savais d'avance qu'il ne m'entendrait pas. Désormais, j'avais une VOIX BLANCHE. Ces deux mots m'étaient venus à l'esprit, dans la lumière trop crue de la salle d'attente.*²

Le sentiment de vide, l'angoisse du personnage perdu, apparaît aussi dans un détail banal et récurrent dans les romans de Modiano : une chaussure perdue ou abîmée, un objet nécessaire, quotidien et concret qui métonymiquement symbolise le manque d'équilibre et l'absence de repères et d'attaches. Seulement reste le souvenir auditif de quelques rencontres éphémères : Bouvière, Hélène Navachine, ceux avec qui on pouvait attendre « la zone de silence » malgré « le brouhaha »³ du monde. C'est grâce aux voix et aux odeurs que la mémoire reconstruit une analogie entre le passé et le présent : « alors je m'étais rappelé que j'avais déjà vécu cela. La même nuit, le même accident, la même odeur d'éther »⁴, entre un récit et les autres. Le silence seul facilite l'émergence du souvenir ; une concentration sur soi, une contrainte que l'on s'impose : rester en marge, muet, attendre. La métaphore de l'aquarium inscrit dans le texte un silence liquide, une lumière imprécise, une incertitude existentielle : « Le souvenir était beaucoup plus net dans cette salle silencieuse qui éclairait la lumière des aquariums »⁵.

La rencontre avec la femme qui avait provoqué l'accident est la rencontre d'une voix nécessaire, douce, apaisante, silencieuse :

¹ Idem., p. 11.

² Idem., p. 12.

³ Idem., p. 55.

⁴ Idem., p. 85.

⁵ Idem., p. 103.

*Je crois que je n'avais jamais entendu quelqu'un me parler de manière aussi calme, avec un timbre de voix aussi doux. L'écouter avait le même effet apaisant que la lecture des « Merveilles célestes ».*¹

Entraîné par cette voix propice à l'écoute, il raconte à la femme l'accident de son enfance, un autre accident, analogue, parallèle, miroir revoulu de cet accident du présent :

*Au commencement est le tohu-bohu. Nous disons aujourd'hui, le bruit, le bruit de fond. D'où voulez-vous qu'émerge le verbe, sinon du bruit. Nos aïeux disaient le chaos. (...) On ne fait pas naufrage tous les jours. Vient celui où le vaisseau passe, au milieu des voix insensées.*²

Mais ces brefs moments sont un miracle dans les romans de Modiano, des étincelles, des moments de bonheur, « instants de bonheur en fraude »³:

*Et à mesure que je lui racontais cela, je parlais moi aussi de plus en plus vite, les mots se bousculaient, nous étions deux personnes que l'on a mises en présence pour quelques minutes dans le parler d'une prison et qui n'auront pas le temps de tout se dire.*⁴

Les Boulevards de ceinture, ce roman que le titre situe dans les marges, nous apparaît central dans la production romanesque de Patrick Modiano. Ici nous est révélée une structure qui récupère la structure fondamentale et simple de la quête à double sens, quête de l'autre et quête de soi, un motif récurrent dans son œuvre : la vie comme un chemin qu'on parcourt à rebours et surtout comme errance, le héros déboussolé qui cherche des repères, les pièges et les pistes, les adversaires et les adjuvants, le silence et la parole, et les caresses, la lumière, les gestes et la voix. La voix par laquelle s'affirme la mémoire affective et qui n'oublie une pointe d'ironie, mise en abyme de sa propre rhétorique, pour dire le décalage des temps passés et des temps présents, du moi et de l'autre. *Rue des boutiques obscures* a repris les mêmes motifs. Et à partir d'*Une Jeunesse*, dont l'indétermination du titre généralise l'expérience, il serait possible de reconstruire un dictionnaire poétique de la voix. Les adjectifs qui l'accompagnent ont déjà servi et se présentent chargés de valeurs significatives. Le partage entre les voix et

¹ Idem., p. 132.

² Serres, M., *Hermès IV. La Distribution*, Minuit, Paris, 1977, p. 9.

³ Modiano, P., *Accident nocturne*, Gallimard, Paris, 2003, p. 140.

⁴ Idem., p. 137.

la voix, entre les voix graves et les voix aiguës est évident. Les voix au pluriel, indifférenciées, ne sont que bruit, ou *conciliabule téléphonique* inintelligible, ou bien appel au secours d'une humanité en détresse : « les voix qui s'éraillaient comme des appels au secours »¹.

Les voix *grasses, rauques, lasses, blanches, sourdes, feutrées, douces, émues, étouffées, lentes, rauques, essoufflées, sifflantes, claires, mélodieuses, impérieuses, faussement détachées...*, le ton de la voix, *faussement paternel, onctueux*, le timbre de la voix, *gras et enroué...* voilà les termes qui qualifient les êtres, les étiquètent et les associent en deux équipes opposées, et pourtant proches, ambiguës, mélangées. Toute facilité est bannie dans cette poétique de la voix qui à la place du dire suggère, et à la place des certitudes situe le doute et les possibles. Modiano insiste sur cette présence obsédante de la voix, véhicule des émotions surtout et très exceptionnellement de la parole de l'autre. Le comportement des personnages, leurs possibles ambiguïtés, leur dédoublement, peuvent désormais être rendus par la voix. Le narrateur de Modiano, critique des voix, commente cette possibilité qui nuance l'analyse :

...dit Brossier de sa voix rauque, essoufflée, celle qu'il prenait pour parler des choses qui lui tenaient à cœur.

Ce n'était plus le Brossier aux inflexions grasses. Quel phénomène étrange, pensait Louis, qu'on puisse avoir ainsi deux voix différentes...²

La voix apparaît donc comme un vêtement de l'être ; *Vestiaire de l'enfance, Des Inconnues* ou *La Petite Bijou* sont les nouvelles occurrences de ce motif renouvelé.

Et l'histoire d'*Accident nocturne*, encore une fois, est un miroir de la condition humaine, maintenant avec une conclusion optimiste. La voix rend possible une approche double, dans le croisement de l'extérieur et de l'intérieur, du corps et du souffle, au sens du sensible, car la communication est possible pendant quelques rares moments extraordinaires, dans le silence à deux, immédiatement après l'effet apaisant d'une voix humaine. Le reste du temps, les personnages sont des poissons dans l'aquarium, des bébés prématurés³, ou des prisonniers, ou des coupables, des belles au bois dormant qui attendent pour se réveiller

¹ Idem., p. 28.

² Idem., p. 103.

³ Modiano, P., *La Petite Bijou*, Gallimard, Paris, 2001, p. 154.

une caresse¹, incapables du souffle qui prononce les mots, vivant « dans une sorte d'asphyxie contrôlée »², dans le brouillard et le bruit du monde, seuls, perdus et sans nom. Depuis *Les Boulevards de ceinture*, ils jouent le rôle des personnages errants et dans chaque nouveau roman de Modiano, ils sont encore des êtres en quête du son de leurs voix.

Bibliographie

- Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1999.
- Bedner, J., *Patrick Modiano, visages de l'étranger*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993.
- Coenen-Mennemeier, B., *Le philtre magique*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993.
- Dhénain, F., *Identité et écriture dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993.
- Modiano, P., *Les Boulevards de ceinture*, Gallimard, N.R.F, Paris, 1972.
- Modiano, P., *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, Paris, 1978.
- Modiano, P., *Une Jeunesse*, Gallimard, Paris, 1981.
- Modiano, P., *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard, Paris, 1989.
- Modiano, P., *Des inconnues*, Gallimard, Paris, 1999.
- Modiano, P., *La Petite Bijou*, Gallimard, Paris, 2001.
- Modiano, P., *Accident nocturne*, Gallimard, Paris, 2003.
- Quilliot, R., *Philosophie de Woody Allen*, Cinéma et philosophie, Ellipses éd, Paris, 2004.
- Salaün, F., *La Suisse du cœur. Temporalité et affectivité dans l'œuvre de Modiano*, Études réunies par Jules Bedner, CRIN 26, Amsterdam-Atlanta, 1993.
- Serres, M., *Hermès IV. La Distribution*, Minuit, Paris, 1977.
- Steiner, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Editorial Gedisa, México, 1990.

¹ Idem., p. 89.

² Modiano, P., *Accident nocturne*, Gallimard, Paris, 2003, p. 145.

LE FANTASTIQUE ROUMAIN. UNE DIACHRONIE POSSIBLE

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Dans le présent article nous nous arrêtons sur le fantastique roumain au XIX^e siècle, en tant que situation générique, et sur la possibilité d'une approche diachronique. Notre étude fait partie d'un projet plus ample des diachronies du fantastique dans deux espaces littéraires différents – en France et en Roumanie, à partir de la théorie de la réception : réception de deux étrangers, Hoffmann et Poe, en France, et réception des récits autochtones en Roumanie.

Nous nous appuyons sur la démarche diachronique d'Ioan Vultur, qui identifie deux étapes dans l'apparition et l'évolution du fantastique roumain.

Mots-clés : fantastique, réception, critique, diachronie

Une diachronie possible ?

La critique littéraire roumaine manifeste un certain scepticisme en ce qui concerne la possibilité d'une approche diachronique du fantastique roumain.

Tel est le cas de la démarche de Sergiu Pavel Dan qui propose tant dans son premier ouvrage, *La prose fantastique roumaine* (1975) que dans celui de 2005, *Les facettes du fantastique. Délimitations, classifications et analyses*, d'excellentes classifications catégorielles (thématiques) doublées d'analyses structurales rigoureuse, mais exclut la possibilité du critère historique, de par son manque d'efficacité. Cette attitude dérive du fait qu'il considère le fantastique comme le résultat d'une sensibilité de type romantique, chose qui expliquerait son apparition à l'époque romantique, mais qui impliquerait sa manifestation à toute époque ultérieure chez les écrivains témoignant de cette sensibilité. C'est un argument séduisant vérifié justement par l'expérience du fantastique chez des écrivains réalistes, naturalistes, existentialistes, modernes, etc.

Selon Sergiu Pavel Dan, le fantastique réclame une « approche catégorielle conforme à ses lois internes, les seules qui soient

définitoires, capables à transcender le temps »¹. En plus, son argument le plus fort est le caractère intermittent du fantastique roumain qui en fait une « entreprise individuelle », le résultat de quelques expériences individuelles, en dehors de tout courant ou groupe littéraire. Mais il ne va pas de soi que le caractère intermittent du fantastique roumain exclue la possibilité et l'utilité d'en déceler un mouvement historique, au contraire, il comporte par là-même sa propre historicité, ce qui présuppose des données liées à la mentalité, à l'évolution de la culture et littérature roumaines, et qui mène à des constats quant au sens du fantastique et à la place qu'on lui a attribuée.

Certes, considérer le critère historique comme critère infaillible de classification fantastique serait absurde et improductif, non seulement dans le cas particulier du fantastique roumain, mais pour toute autre littérature ; ce ne serait qu'un parcours infertile de type positiviste, une énumération de dates et d'auteurs. Par contre, ajouter la dimension diachronique à d'autres dimensions d'analyse (synchronique) est une démarche nécessaire lorsque l'on vise la compréhension du fantastique en tant que situation générique : sa construction et son évolution.

On se rappelle les propos de Nodier quant à la façon dont il faut envisager le fantastique : « le prendre au sérieux ». Sergiu Pavel Dan en fait une des conditions intrinsèques nécessaires selon laquelle un texte peut ou non être considéré comme fantastique.² Nous considérons que c'est aussi une condition extrinsèque, qui vise l'après-texte, c'est-à-dire sa réception. Il faut le prendre au sérieux en tant que catégorie générique.

L'affirmation d'Adrian Marino à la fin du chapitre dédié au fantastique dans son *Dictionnaire des idées littéraires* est à la fois surprenante et contradictoire car c'est une conclusion qui semble ne pas prendre au sérieux le fantastique, alors qu'elle vient après une trentaine de pages de réflexions subtiles sur la catégorie fantastique.

Nous la reproduisons ci-dessous :

*În această perspectivă, pasiunea demonstrării cu orice preț
că avem o « literatură » fantastică își pierde, în bună parte, obiectul.
Fără îndoială, texte fantastice românești de bună calitate există. Nu*

¹ *Fără a ignora factorul de condiționare și interdependență istorică, domeniul acesta literar reclamă, așadar, o perspectivă categorială conformă legităților sale interioare, capabile să înfrunte timpul, singurele definiții.*

Pavel Dan, S., *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, București, 1975, p. 108

² „O primă cerință: minima gravitate” – « une première condition: le minimum de sérieux », Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p.11

însă și o „literatură” propriu-zisă, în sensul unor autori specializați numai în acest gen, cu o doctrină corespunzătoare, etc. În fond nu există nici o literatură franceză fantastică, nici una italiană, sau spaniolă. De fapt, în toate aceste controverse, problema esențială este alta: a compatibilității spiritului fantastic cu o Weltanschauung și cu orientările fundamentale ale unui temperament etnic, francez, român sau oricare altul. La care întrebare răspunsul esre unul singur: avem destule calități literare ca s-o mai revendicăm și pe aceea – suplimentară- a fantasticului.¹

Adrian Marino nie l'existence d'une « littérature » fantastique en Roumanie, au sens d'une littérature formée d'écrivains spécialisés seulement dans ce genre littéraire, ayant une doctrine propre. Et Marino va plus loin dans sa conclusion, affirmant qu'en effet il n'y a pas de « littérature fantastique » française, comme il n'y en a pas une littérature italienne ou espagnole. L'affirmation de Marino doit être comprise dans l'ensemble de sa thèse extensive, car son principe est celui de la « fantaisie créatrice », où toute œuvre littéraire est, en sens extensif, fantastique.² En fin des comptes, pour le critique roumain, le problème essentiel n'est pas celui de démontrer ou de nier l'existence d'une littérature fantastique, mais d'analyser la compatibilité de l'esprit fantastique (celui d'instaurer un rapport fantastique, c'est-à-dire inédit, insolite, qui brouille les quatre catégories : la réalité, la logique, la signification, la temporalité, à l'intérieur de la même image ou entre plusieurs images) avec l'esprit, la conception générale sur la vie et le monde (une « Weltanschauung ») d'un tempérament ethnique, que ce soit français, roumain ou un autre. Sa réponse quant à cette compatibilité est euphémistique, « nous avons assez de qualités littéraires pour revendiquer aussi celle, supplémentaire, du fantastique ».

¹ *Dans cette perspective, la passion de démontrer, à tout prix, que nous avons une « littérature » fantastique perd, dans beaucoup de cas, son objet même. Sans doute, il existe des textes fantastiques roumains de bonne qualité. Mais cela ne veut pas dire qu'il en existe aussi une « littérature » proprement-dite, dans le sens d'auteurs qui ne soient spécialisés que dans ce genre, ayant une doctrine correspondante etc. A vrai dire, il n'existe de littérature fantastique française non plus, ou encore italienne, ou espagnole. En fait, dans toutes ces controverses, le problème essentiel en est un autre : celui de la compatibilité de l'esprit fantastique avec une Weltanschauung et avec les orientations fondamentales du tempérament ethnique, que ce soit français, roumain, ou tout un autre. A cette question, il n'y a qu'une réponse : nous avons assez de qualités littéraires pour revendiquer aussi celle, supplémentaire, du fantastique.*

Marino, A., *Fantasticul, Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 685

² Marino, A., *Fantasticul, Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 658

Pourtant, sans qu'il y ait des écrivains qui ne soient spécialisés que dans le fantastique, l'intérêt pour le fantastique est grand en France, par exemple, où, au XIXe siècle, les « qualités littéraires » en plein romantisme, réalisme ou naturalisme n'impliquent pas du tout un désintérêt pour le fantastique qui donne de grands écrivains fantastiques, tels Gautier, Mérimée, Balzac, Maupassant.

Le fantastique roumain, qu'il soit supplémentaire ou non, est une qualité littéraire. En dépit de sa conclusion, A. Marino lui-même lui dédie un article spécial dans son *Dictionnaire d'idées littéraires*.

Il est certain pourtant qu'on ne peut pas parler d'une littérature fantastique roumaine au XIXe siècle, au sens d'écrivains spécialisés dans le genre fantastique, une littérature ayant une doctrine propre ou un manifeste, mais, comme le dit Sergiu Pavel Dan, des « expériences fantastiques » auxquelles s'essaient les écrivains roumains. Une littérature fantastique, prise au sens qu'en donne A. Marino n'existe au XXe siècle non plus, pourtant, à cette époque-là, le fantastique roumain connaît les expressions les plus variées et profondes, comme celles de Ion Minulescu, Cezar Petrescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Laurențiu Fulga, Urmuz, etc.

Le problème de la compatibilité entre l'esprit fantastique et le tempérament roumain se retrouve aussi chez Constantin Ciopraga dans son ouvrage à titre significatif *Personalitatea literaturii române (La personnalité de la littérature roumaine)*.¹ Il y traite des « dimensions du fantastique » et des traits caractéristiques du fantastique roumain, qu'il inventorie dans trois catégories principales : les récits fortement autochtones dérivant du folklore magique ou empruntant au folklore des suggestions, des points de départ, ou encore se situant tout simplement en marge des superstitions populaires ; les récits à idéologie métaphysique, unifiant la pensée magique autochtone avec d'autres mythologies, surtout avec les doctrines initiatrices de l'orient ; et le fantastique des états obsessifs et des maladies de la personnalité ou le fantastique absurde.

Dans ce contexte, Constantin Ciopraga parle de l'influence allemande sur Eminescu ou de celle des doctrines initiatiques magiques européennes et asiatiques sur Eliade, et utilise le terme de « réfractaire » pour illustrer l'attitude roumaine face au fantastique :

¹ Ciopraga, Constantin, *Personalitatea Literaturii Române*, Editura Junimea, Iași, 1973. Il existe une édition du livre en français, *La personnalité de la littérature roumaine*, dans la traduction de Rica Ionescu-Voisin, Ed. Junimea, Iași, 1975

*Suntem, ca structură psihologică, refractari nebulosului, absurdului; tot ce intră în conflict cu o anumită organizare clasică a viziunii noastre, întâmpină rezistență de unde eșecul inserțiilor supraréaliste sau onirice, neaderente la organismul națiunii.*¹

Serait-ce la cause de l'expérimentation individuelle du fantastique chez nous, des expériences singulières, ou de la réaction défavorable à la lecture de *Sărmanul Dionis* au cadre du groupe *Junimea* où George Panu considère la nouvelle d'Eminescu « *une élucubration philosophique* »² ?

« Les Roumains ont une structure psychologique réfractaire au nébuleux, à l'absurde », pourtant les Roumains au XXI^{ème} siècle croient encore à la sorcellerie, chaque village a sa « vieille femme » qui connaît les secrets des pratiques occultes et sait comment jeter ou enlever des charmes. Les Roumains encore au XXI^{ème} siècle s'affolent dans les églises, font des queues sur des distances incroyables, par la pluie ou le froid atroce pour toucher les reliques de Sainte Parascève à Jassy. Et « les dizaines d'heures passées sous la pluie ou la neige n'altèrent pas leur santé », disent-ils.

Les Roumains encore au XXI^{ème} siècle prient ou prononcent des formules magiques anciennes (surtout à la campagne) pour enlever le mauvais œil quand ils ont mal à la tête, avant même de prendre un médicament.

Il y a encore des Roumains au XXI^{ème} siècle qui recourent aux pratiques exorcistes et les chaînes de télévision qui présentent des crimes mystérieux, des accidents terribles, bref des nouvelles choquantes, enregistrant apparemment des côtes d'audience très hautes.

C'est peut-être justement parce que les Roumains ont cru si fort à l'incroyable et qu'ils ont vécu en harmonie avec le « surnaturel » dans un espace villageois fortement ancré dans les croyances et superstitions populaires que le fantastique est resté longtemps chez nous « camouflé » dans des légendes, dans des ballades, dans une création de type populaire, orale où le peuple se reconnaît et voit sa propre histoire raconter.

¹ *Nous sommes, de par notre structure psychologique, réfractaires au nébuleux, à l'absurde ; tout ce qui entre en conflit avec une certaine organisation classique de notre vision se heurte à une résistance, d'où l'échec des tentatives surréalistes ou oniriques, qui ne s'intègrent pas à l'organisme de notre nation. (...)*

Il est certain que la littérature roumaine, sauf des exceptions normales, ne se complait pas souvent dans le fantastique et, si elle le fait, c'est dans des œuvres mélangées.

Ciopraga, Constantin, *Personalitatea Literaturii Române*, Editura Junimea, Iași, 1973, p.101

² Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Editura Minerva, București, 1998, p. 70

Nous osons affirmer que c'est plutôt par trop de cohabitation avec le « nébuleux » (populaire ! – donc familier) que le fantastique générique a mis du temps à s'imposer dans la conscience littéraire roumaine. Car le surnaturel de type fantastique ne devait avoir point d'explication logique ou mystique.

D'ailleurs cette familiarité du peuple roumain avec le monde surnaturel des croyances et superstitions populaires permet, par exemple, à Ion Luca Caragiale à la fois d'introduire des éléments inquiétants, à peine observables, dans un univers familièrement rassurant et de glisser facilement vers le comique.

Certes, la lecture du *Pauvre Dionis* d'Eminescu déconcerte le public junimiste qui n'est pas préparé à ce mélange de pensée magique autochtone avec des éléments des doctrines initiatiques de l'orient, le tout dans « un réseau de relations qui véhiculent, en même temps, une idéologie métaphysique »¹. Mais la réaction du public junimiste qui demande à Eminescu si son personnage, Dionis, fait un rêve ou non atteste la qualité fantastique du texte, contrairement à ce que dira plus tard le critique George Călinescu qui n'y voit que de la matière poétique (au détriment de la prose) et conseille la lecture de la nouvelle selon un schéma poétique :

*Sărmanul Dionis nu are nici măcar cât Geniu pustiu structura nuvelei, ci e o adevărată poemă. Pentru a fi nuvelă fantastică în felul celor ale lui Poe sau Hoffmann, ar trebui să aibă un cifru care să se dezlege până la fine. Dar ea n-are arcane, ci rămâne enigmă de la început până la sfârșit. Dealtminteri, Eminescu însuși, întrebat de junimiști dacă Dionis visează sau nu, a răspuns ironic: „Da și nu”.*²

Si le lecteur reste étonné ou indécis à la lecture du *Pauvre Dionis* ce n'est pas parce que la nouvelle serait un long poème en prose dont les visions ne cacheraient qu'un symbole, irrésolu, comme l'affirme Călinescu, au contraire, c'est parce qu'elle est fantastique; parce que la clé de sa lecture est cette incapacité de décider entre le oui ou le non à la question si Dionis rêve, ce brouillage volontaire du temps et de l'espace, du réel que l'on prend pour du rêve et du rêve que l'on prend pour du réel. Eminescu ne répond pas ironiquement à la question de Pogor. Il y répond avec conviction :

¹ Ciopraga, Constantin, *La personnalité de la littérature roumaine*, trad. de Rica Ionescu-Voisin, Ed. Junimea, Iași, 1975, p.121

² Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu 2*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 451

- *Bine, ia să ne lămurim? întrebă dl. Pogor. Cele ce se petrec cu Dionis, desigur că Dionis le visează?*
- *Da și nu ... răspunde Eminescu cu convingere. Asta-i o teorie care-i greu de înțeles.*¹

On se rappelle à ce propos la constante de la critique sur le genre fantastique, cette impossibilité de décision de la nature des événements, ou la fameuse « hésitation » de Todorov.

La position critique de George Călinescu s'explique par sa thèse incluante qui fait de la prose éminescienne une projection de sa poésie.

La réaction de rejet due à la non – compréhension manifestée par le public junimiste lors de la lecture du *Pauvre Dionis* est explicable par le fait qu'ils n'ont pas encore un modèle d'interprétation du fantastique, auquel s'ajoute la complexité du récit éminescien qui y réunit le discours philosophique, le discours magique populaire et astrologique, le discours historique², une nouveauté par rapport à tout ce qui avait été écrit jusque là et une voie fantastique que n'empruntera aucun écrivain roumain jusqu'à Mircea Eliade, une soixantaine d'années plus tard.

La grille d'interprétation à l'époque du *Pauvre Dionis* était essentiellement réaliste. L'épisode de la lecture et de la réception de la nouvelle d'Eminescu tel qu'il est raconté par George Panu³ en dit beaucoup : qu'il s'agisse du groupe des huit (« qui ne comprenaient rien ») ou du groupe Caracuda (qui ne participaient pas aux discussions), ils attendent tous les coordonnées de la nouvelle réaliste : un personnage

¹ *Voyons, soyons clairs? Tout ce qui arrive à Dionis, il en fait un rêve, bien-sûr ?, demande M. Pogor.*

Oui et non ... répond Eminescu avec conviction. Celle-ci est une théorie bien difficile à comprendre.

Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Ed. Minerva, București, 1998, p. 73

² Vultur, I., *Naratiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 132

³ George Panu raconte comment les membres de Junimea étaient répartis selon leur attitude générale. On avait aussi l'habitude de leur donner des surnoms : *Caracuda* (ceux qui ne participaient jamais aux discussions et n'avaient pas de valeur littéraire ; leur président était Miron Pompiliu) ; *Le groupe des huit* (ceux qui ne comprenaient jamais rien, dans le sens qu'ils étaient des personnes de bon sens, qui refusaient les subtilités métaphysiques et les « élucubrations » de la philosophie allemande, leur préférant les réalités autochtones. Le président en était Nicu Gane) ; *Les trois Roumains* (Panu, Tasu et Lambrior, c'est-à-dire les historiens) ; *Titu Maiorescu* forme à lui seul une entité séparée (avisée), celui qui cherche à tout comprendre et à donner des explications.

Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Ed. Minerva, București, 1998, pp. 68-70

indentifiable par son milieu, sa profession, son caractère, une intrigue (amoureuse), etc. Mais, la relecture de la nouvelle d’Eminescu et de sa prose, en général, à distance temporelle et avec un œil critique cultivé par l’évolution littéraire y reconnaît les coordonnées d’un chef d’œuvre fantastique. L’histoire littéraire nous apprend d’ailleurs que tel fut le trajet réceptif de tant de chefs d’œuvre littéraires. Les chefs d’œuvre fantastiques y sont doublement soumis de par leur caractère générique par essence déconcertant, imprévu, bref, destructeur des cadres « classiques ».

Ce fut un homme d’un rare génie (...), ses contes ne furent, comme il le dit lui-même, que des extravagances.

De plus, il a confondu le surnaturel avec l’absurde, ce qui l’a empêché de devenir (n.n) « un excellent peintre de la nature humaine, qu’il savait observer et admirer dans ses réalités »¹

Ces mots ne renvoient pas littéralement à Eminescu, mais à Hoffmann, constituant l’une des premières réceptions critiques du conteur allemand, celle de Walter Scott dans son fameux article *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*.

Quant à Eminescu, on cite les propos de George Panu :

Necontestat că Sărmanul Dionis are o concepțiune puternică și că este ieșită dintr-un cap numai ca acela al lui Eminescu, dar e numai concepțiune. Ca nuvelă, adică ca descriere, ca intrare în detalii, ca punere în relief de caractere, ca viață trăitoare, ea este slabă de tot. (...) Nu-mi aduc aminte bine critica d-lui Maiorescu asupra nuvelei, dar știu că a făcut o critică. Cât despre ceilalți, era unanim admis că, aparte teoria metempsihozei, nuvela era de o extravanganță neiertată.²

La même appellation d’extravagance de l’oeuvre fantastique de Hoffmann et d’Eminescu, le même reproche de manque de peinture caractérielle ou de description et d’observation de la réalité, mais à une distance de cinquante ans et dans deux espaces littéraires différents.

Pourtant, dans le cas d’Eminescu, George Panu refuse l’appartenance fantastique du *Pauvre Dionis*, une attitude qui s’est traduite plus tard dans une hésitation de la critique littéraire entre un

¹ Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann Du merveilleux dans le roman*, publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827. Nous utilisons le fragment reproduit en introduction au tome 1 des *Contes fantastiques d’Hoffmann*, Editions Garnier-Flammarion, 1979, p. 47

² Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Ed. Minerva, București, 1998, p. 75

encadrement fantastique ou philosophique de la nouvelle d'Eminescu. Cela parce qu'il s'agit d'une double distance : distance esthétique et visionnaire par rapport à ce qui avait été produit jusqu'alors dans l'espace littéraire roumain et distance temporelle par rapport aux chefs d'œuvres allemands et français qui donne à Eminescu (connaisseur des littératures allemande et française) l'avantage du modèle et de l'expérience européenne et par là même, à la fois la possibilité de l'assimilation des pratiques génériques et la possibilité de l'écart original, subjectif, disons-le, « génial », par rapport à cette tradition-même.

La réception des œuvres fantastiques roumaines et leur interprétation par la critique littéraire et par le public, ainsi que l'évolution de la réception dès leur premier acte communicationnel (qui dans la plupart des cas est synonyme de première publication) a été utilisée par Ioan Vultur comme critère d'identification des étapes de l'évolution du fantastique roumain.

La perspective adoptée par Ioan Vultur, notamment la théorie de la réception de Hans Robert Jauss prouve être une méthode particulièrement efficace d'identification des étapes du fantastique roumain car elle repose sur le processus de constitution d'une situation générique nouvelle pris dans ses deux étapes essentielles : la production d'actes textuels ayant certaines caractéristiques communes et la « structuration d'un horizon d'attente qui permette la réception de ces manifestations dans leurs dimensions spécifiques »¹. Ou, autrement dit, dans les termes de Jean-Marie Schaeffer, il s'agit de la logique pragmatique de la généricité, un phénomène à la fois de production et de réception textuelle².

Deux étapes d'évolution du fantastique roumain

Nous exposons dans ce qui suit les étapes du fantastique roumain, telles qu'elles ont été identifiées par Ioan Vultur. Nous considérons que sa démarche est très cohérente et pertinente, ses affirmations étant toujours soutenues et vérifiables par des exemples concrets tirés soit des œuvres, soit des propos critiques ou des documents importants d'histoire littéraire.

¹ Vultur, I., *Naratiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Ed. Minerva, București, 1987, pp. 121 ; 195

² Schaeffer, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Ed. Seuil, Collection Poétique, Paris, 1989, p. 68

Les deux étapes dans la constitution d'un nouveau genre, celui fantastique, sont constituées par l'apparition des œuvres qui imposent un nouveau contrat de lecture et, respectivement, la « canonisation » du fantastique, sa reconnaissance en tant que situation de communication de par une série de caractéristiques spécifiques.

La première étape identifiée par Ioan Vultur est inaugurée en 1872 et 1873 par la lecture et la publication de *Sărmanul Dionis* d'Eminescu et soutenue par les récits de Caragiale (surtout *La hanul lui Mânjoală* et *La Conac*), de Gala Galaction (*Moara lui Călifar*) et dans un moindre degré par certains récits de Nicolae Gane, M. Sadoveanu et I. Agârbiceanu.

Du point de vue esthétique, les œuvres fantastiques réalisées dans cette première étape, présentent toutes les conditions internes nécessaires à instaurer un rapport fantastique. Différents par leurs formules fantastiques, l'un « doctrinaire » et philosophique, l'autre insinuant et légendaire, les récits fantastiques d'Eminescu et d'I. L. Caragiale réclament pourtant le même type de lecture et se heurtent, malheureusement, à la même communication « univoque », faute d'un « horizon d'attente, d'un cadre de compréhension propre à permettre de saisir l'intentionnalité d'ensemble et son fonctionnement spécifique ».¹

Les réactions à la lecture de *Sărmanul Dionis* démontrent ce manque de modèle réceptif fantastique de la part du public.

La publication de *La hanul lui Mânjoală* et *La Conac* en 1989 et 1990 n'a eu elle non plus un accueil différent. On ne leur accorde pas d'attention particulière, seulement trois décennies plus tard, dans le rapport à l'Académie pour décerner le prix littéraire au recueil de Caragiale, D. C. Ollănescu note à propos de « la partie fantastique de *La hanul lui Mânjoală* », qu'elle « constitue, à côté des parties descriptives si majestueusement peints, un prolongement éloigné des ombres lugubres des contes d'Edgar Poe ».²

Cette première étape serait surtout une communication en sens unique, car, au pôle de la réception, les textes fantastiques ne sont pas perçus en fonction de leur poétique spécifique, mais selon les canons attachés à présenter des moments passés (la nouvelle et le roman historiques) ou présents de la vie sociale et à créer des personnages significatifs pour une typologie sociale et humaine (les nouvelles et romans réalistes). Le fantastique roumain dans cette première étape est

¹ Vultur, I., *Naratiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Ed. Minerva, București, 1987, p.195

² Apud Vultur, I., *idem*, p. 139

plutôt le résultat de quelques expériences singulières, de quelques essais particuliers à caractère différentiel par rapport à ce que caractérise le phénomène littéraire roumain à ce moment-là. Les récits fantastiques y constituent plutôt des « enclaves », des « actes isolés », comme les appelle I. Vultur.

Au pôle de la création, l'écrivain, lui, par contre, « il a la conscience des buts qu'il vise, du pacte de communication et de la stratégie communicationnelle »¹. D'ailleurs, les écrivains roumains connaissent bien l'expérience européenne fantastique et ces premières manifestations fantastiques autochtones sont doublées d'un intérêt plus accentué à un modèle étranger à la mode, celui d'Edgar Allan Poe. Il n'est pas dépourvu d'importance que les premières manifestations véritables du fantastique roumain sont contemporaines avec les premières traductions de Poe en roumain. Et parmi les premiers traducteurs l'on retrouve M. Eminescu (même si certains critiques n'attribuent à Eminescu que la correction de *Morella*, alors que la traduction proprement-dite appartiendrait à Veronica Micle) et I. L. Caragiale, à qui l'on doit aussi l'« acte inaugural »² du fantastique roumain, respectivement sa continuité à l'époque. De surcroît, la vague des traductions de Poe en roumain coïncide avec une deuxième série de traductions de Poe en France, déferlée autour des années 1880³.

Les traductions des récits fantastiques ne sont pas nombreuses dans cette première étape, elles ne sont négligeables non plus. Comme l'affirme Vultur, si l'on se rapporte au public large, on pourrait peut-être parler d'ignorance par rapport aux œuvres fantastiques occidentales, chose pas du tout pertinente dans le cas des écrivains ou des critiques, qui parlent plusieurs langues étrangères et qui manifestent à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle un « synchronisme en ce qui concerne la lecture, l'information, le goût entre l'espace culturel roumain et certains des espaces culturels occidentaux »⁴.

Ce qui est relativement neuf par rapport aux autres littératures fantastiques c'est l'orientation vers le fonds traditionnel populaire, vers le

¹ Vultur, I., *op. cit.*, p. 126

² Vultur, I., *op. cit.*, p. 121

³ L'édition posthume des *Œuvres* de Poe de 1868-1870 (l'intégrale des traductions) ; *Histoires extraordinaires*, rééditées à plusieurs reprises : 1881, 1884, 1892 ; L'édition d'Emile Hennequin des *Contes grotesques*, précédés d'une biographie, 1882. A cela s'ajoute le culte de Poe entretenu par les disciples de Baudelaire, comme Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, et l'intérêt pour Poe – le poète et le théoricien – longtemps caché par le « fantastique ».

⁴ Vultur, I., *op. cit.*, p. 139

monde des croyances et des légendes populaires, des contes merveilleux traditionnels qui se traduit aussi au niveau de la forme. A noter aussi le mélange de religieux circonscrit à l'espace balkanique et de pratiques occultes chez les deux écrivains – prêtres, Galaction et Agârbiceanu, ainsi que le balkanisme insolite aux accents musulmano-arabes du fond mythique.

Par ces démarches autochtones, ainsi que par l'intensification des traductions de Poe, « un processus d'approche progressive de la spécificité du genre est désormais en marche, si bien que la réinterprétation des ouvrages antérieurs, l'apparition de certains textes de Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Ion Vinea, etc. vont préparer la voie à la constitution d'un horizon d'attente et jeter des ponts vers la seconde étape de l'évolution du genre – son institutionnalisation, sa canonisation ».¹

Cette deuxième étape commence avec les récits de M. Eliade, vers la quatrième décennie du XXe siècle, et elle compte les récits fantastiques de Pavel Dan, V. Benes, Emil Botta, V. Papilian, L. Fulga, Dinu Nicodin, Olga Caba, Oscar Lemnaru, Cella Delavrancea, V. Voiculescu, Ștefan Bănulescu, A. E. Baconsky, etc.

Le fait qu'il y a des écrivains spécialisés dans ce genre, comme V. Beneș ou O. Lemnaru, est la preuve de la maturité générique du fantastique et de sa réception avisée, la perception de sa spécificité générique tant dans le cas de la critique que dans le cas du public.

Les propos d'Oscar Lemnaru, en 1935, sur le genre fantastique en tant que seule voie littéraire qui ne soit pas vidée de possibilités, seule voie qui puisse encore « créer des problèmes irrésolus par la science, au moins par la science que nous connaissons tous »², rappellent les propos d'un Nodier sur le fantastique en tant que « seule littérature essentielle ».

Les premiers propos théoriques plus consistants sur le fantastique datent de la même époque : la préface de P. Zarifopol, en 1924, et Le roman fantastique, d'O. Lemnaru, en 1935. Avec la deuxième étape, les études théoriques se multiplient, mais ce ne sera qu'après 1980 que l'on peut vraiment parler des recherches théoriques sur le fantastique en tant que genre littéraire.

En France, en 1908, Retinger écrivait la première thèse de doctorat sur le fantastique français. Certes, comme le disait E. Simion à propos du romantisme roumain, ce n'est pas un avantage de prendre

¹ Ibidem, p. 197

² Notre traduction, Lemnaru, O., *Romanul fantastic, Omul și umbra*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 234-235, apud Vultur, I., *op. cit.*, p. 144

comme terme de comparaison l'une des grandes littératures occidentales, comme celle française, allemande ou anglaise. Mais, une telle comparaison devient productive quand il s'agit de prendre en considération la modalité dont naît et évolue une nouvelle situation générique, d'autant plus si le décalage temporel entre les deux littératures, ayant fourni des modèles, devient par là une expérience « à rôle de catalyseur pour la configuration des diverses démarches discursives fantastiques autochtones »¹.

Bibliographie

- Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu 2*, Ed. Minerva, București, 1970
Ciopraga, C., *Personalitatea Literaturii Române*, Editura Junimea, Iași, 1973
Contes fantastiques d'Hoffmann, Editions Garnier-Flammarion, 1979
Marino, A., *Fantasticul, Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973
Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Ed. Minerva, București, 1998
Pavel Dan, S., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
Pavel Dan, S., *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, București, 1975
Schaeffer, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Ed. Seuil, Collection Poétique, Paris, 1989
Scott, Walter, *On the Supernatural in Fictitious Composition: Works of Hoffmann Du merveilleux dans le roman*, publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827;
Vultur, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Ed. Minerva, București, 1987

¹ Vultur, I., *op. cit.*, p. 195

**A RETÓRICA DO OPRÓRBIU
OU
SOBRE AS SENTENÇAS DE CANTEMIR**

Laura BĂDESCU
badescu_le@yahoo.com
Universidade de Pitesti

„Proémio comprido para conversa curta,
É como cabeça de porco em corpo de pato”

Resumo

Dimitrie Cantemir foi o primeiro grande vulto da cultura romena. Extraordinário poliglota (falava turco, russo, latim, grego, francês, etc.), o Príncipe Dimitrie Cantemir conseguiu obter o título de membro da Academia de Berlim, demonstrando assim as suas excepcionais qualidades científica.

A História dos hieróglifos aparece como um precioso documento para conhecer a evolução da retórica aplicada à literatura romena. O uso das cartas e dos provérbios indica a dimensão perene do facto literário e, simultaneamente, confirma o estatuto de “obra aberta” atribuído à História dos hieróglifos. Ainda mais, a retórica das sentenças é utilizada como uma estratégia necessária numa certa idade do épico. É uma lição apreendida com Quintilianus, que afirmava que as obras históricas, através do que dizem, fazem parte da retórica.

Tentamos comprovar a existência de uma retórica da culpa, expressa através das sentenças inseridas. Do ponto de vista das inserções, a conexão por concatenação torna-se, deste modo, válida. Huizinga falava da visão unitária que existia na época medieval no que respeita os provérbios, salientando os sobre a ironia, a resignação, a passividade, etc. Sem impor essas atitudes, o discurso sentencial de Cantemir as subsome, privilegiando assim a autoridade do historiador. A batalha do Unicórnio tem desta forma possibilidade de êxito no plano da verdade inexpugnável, porque o discurso, uma vez fixado pela sentença, se fecha sobre si mesmo, formulando a demonstração em termos éticos.

Palavras chave: etorica, provérbio, literatura romena antiga, ética, ironia

Cantemir conhece bem a engrenagem do sistema político contemporâneo e intui que nada o consegue abalar. Por isso que a sua sanção cultural na *História Hieroglífica* tem em vista e desvenda as leis internas da Cidade de Epithimia. Concretizada em máximas, sentenças e provérbios, a sanção ganha autoridade e validade num espaço que ignora as regras da política.

Ao falar das virtudes e dos defeitos, da ciência e da ignorância, do bem e do mal, da fortuna e do êxito pessoal, da verdade e da mentira, da delação, do ódio, da inveja e da amizade, o escritor salienta que somente

a quantidade de sentenças envolvidas poderia chegar a afectar a gramática do jogo, pela subscrição temática preferencial. Deste modo, na maioria das 680 sentenças¹ que se encontram no texto da *História Hieroglífica* fala-se de inimigos, ingratidão, ódio, inveja, perfídia, maldade, mentira, delação, gula, opulência.

Cantemir constrói o sistema de forma premeditada, demonstrando uma persistência titânica no que respeita as desforras a tirar. Nada impede a recuperação da memória: porque os eventos vividos pelo Unicórnio são trágicos e converte-se num dever: de se lembrar e de servir de testemunha. O testemunho tem de ser instituído como um *corpus* inviolável de verdades universais, e estas podem ser expressas pelas sentenças. O Unicórnio reclama justiça, e esta tem origem na „generalização da agressão particular e por isso se manifesta como uma lei impessoal”² aplicada não por um juiz anónimo, mas pelo próprio narrador-juiz que demonstra ter uma memória mais *literal* do que *exemplar*³.

É notável a introdução dessas construções no texto. Ao nível da narração, as construções associam-se por uma „conexão por concatenação”, mas ao nível das microestruturas narrativas perdem a autonomia, tornando-se subordinadas por uma „conexão por organização”⁴.

¹ Para o corpus de provérbios e maxims foi utilizado: Cantemir, D., *Sentenții*, Gramar Editora, București, 2003.

² Todorov, Tz., *Abuzurile memoriei*, Amarcord Editora, Timișoara, 1999, p.31.

³ Tzvetan Todorov propõe uma distinção entre várias formas de memória em ob. cit., p 29,45: *O evento lembrado pode ser interpretado ou literalmente, ou exemplarmente. Ou esse exemplo é preservado na sua literalidade (facto que não significa na sua verdade), ficando um facto intransitivo, que não passa além de ele próprio. As conexões que se transplantam em cima dele situam-se na sua contiguidade directa: relevo as causas e as consequências desse acto, descubro todas as pessoas que possam ter alguma relação com o autor inicial do meu sofrimento e destruí-las, estabeleço uma continuidade entre a pessoa que era e a pessoa que sou agora, entre o passado e o presente do meu povo, e aplico as consequências do traumatismo inicial a todos os momentos da minha existência. A memória exemplar generaliza, mas de uma maneira limitada; ela não provoca o desaparecimento a identidade dos factos, conecta-as umas com as outras, põe-nas em comparação, o que permite relevar as semelhanças e as diferenças.*

⁴ Dragoș Moldovanu em *Dimitrie Cantemir între Orient și Occident*, Editora Fundației Culturale Române, București, 1997.p.73 introduziu a presente delimitação ao falar das diferenças essenciais entre a literatura artística oriental e a literatura europeia: “na primeira, as figuras de estilo não se integram no conjunto, mas se associam, mantendo a sua autonomia, por uma “conexão por concatenação”; na segunda as figuras perdem a autonomia relativa, subordinando-se ao conjunto por uma “conexão por organização”.

A conexão por concatenação torna visíveis as acções do maléfico, que se particularizam pelo acréscimo e pela constância.

Sobre a situação caótica do negócio do poder tanto no país, como alhures na Europa, há notícias nos documentos históricos. Neculce “não consegue escrever das „mil maneiras de delatar” praticadas, de quem delata a quem, com que propósito e ao proveito de quem, se eram delações *in absentia* ou „cara a cara”, isto é „à vista de todos” e da „soma de dinheiro” que foi paga para que essas tivessem o efeito previsto. Os „mexericos” e as „maquinações” põem em perigo os cargos dos políticos, dissipam fortunas, acabam com vidas e destino de reis.”¹ A degradação moral e a corrupção parecem impor as leis da sociedade do século XVII onde os mediterrâneos de oeste, entre outros, “prefiguram toda a gama de depravações que costumamos censurar nos futuros *fanariotos*”². Na literatura romena medieval existem até *Versos contra a inveja/o ódio*³, corpus de máximas em verso que se prolongam/encontram também no romance de Cantemir (“Doao boale întru sine zavistnicul are:/ Una cându petrece rău, a doao, mai mare/ Cându privește pre altul că petrece bine”; vs. “Zavistnicului mâhnire îndoită poartă: una, când lui ceva rău, alta, când altuia ceva bine, să nu cumva să vie se teme”(509))

Metade das sentenças incluídas no texto do romance tem como assunto a decadência e a corrupção. São censurados não somente os pecados menores – como a preguiça⁴(3), o embriagar-se⁵ (3), o medo⁶ (6), a cobardia⁷ (2), o gabar-se⁸ (2), o orgulho⁹ (2), a ira¹⁰ (2), o falso

Como resultado, na primeira a variedade estilística é conseguida exclusivamente no plano paradigmático, enquanto na segunda revelam-se também no plano sintagmático. A razão desta diferença tem origem na discrepância existente entre as estruturas sintáticas: a ordem fixa da frase oriental favorece o paralelismo, mas não permite a realização da disjunção (hipérbato) e do quiasmo – procedimentos fundamentais da arte europeia cuja característica principal é a variação”.

¹ Sorohan, E., *Introducere în Istoria literaturii române*, Editora Universității “Al. I. Cuza”, Iași, 1997, p.229.

² Căndea, V., *Intelectualul sud-est european în secolul al XVII-lea em Rațiunea dominantă, Contribuții la istoria umanismului românesc*, Editora Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p.276.

³ Costin, M., *Stihuri împotriva zavistiei*, em *Literatura română medievală*, Editora Academiei & Univers Enciclopedic, București, 2003, pp. 703-704.

⁴ 120, 660, 678

⁵ 171, 265, 387

⁶ 59, 54, 399, 418, 579, 657

⁷ 150, 160

⁸ 143, 198

⁹ 30, 623

¹⁰ 14, 396

testemunho¹ (5) etc., mas sobretudo os pecados culpados pela decadência e desgraça de reinos e impérios: a inveja² (24), a cobiça³ (15), a astúcia⁴ (21). As estruturas antitéticas⁵ (46) que põem em balança um vício e uma virtude são utilizadas para caracterizar um mundo dominado pela falta de virtudes⁶ (61). A vingança⁷ (9) não parece ser direito exclusivo dos fracos, visto que na luta pelo poder quem vence é o poderoso⁸ (9), ou o humilde⁹ (6), mas raramente o sábio¹⁰ (2) ou quem tenha a verdade do seu lado¹¹ (2). A mudança de valores¹² (4) inscreve-se explicitamente no universo oximorônico dominado pela retórica vazia¹³ (6) que leva a um juízo falso¹⁴ (4). Deste modo, é fácil perceber a razão pela qual a mentira¹⁵ (9) se dá bem com a estupidez¹⁶ (12) e a maldade¹⁷ (10), e a rixa¹⁸ (4) cobre de roupa curta a inveja¹⁹ (7) e a malquerença²⁰ (4).

Nestas circunstâncias aparece como comprovada a existência de uma retórica da culpa, expressa através das sentenças inseridas. Do ponto de vista das inserções, a conexão por concatenação torna-se, deste modo, válida. Huizinga falava da visão unitária que existia na época medieval

¹ 55, 441, 430, 653, 677

² 33, 41, 43, 79, 80, 81, 83, 84, 141, 191, 282, 286, 289, 394, 406, 409, 439, 470, 573, 659, 141, 286, 217, 227, 627, 628

³ 62, 63, 93, 128, 129, 147, 245, 258- var. 584, 259, 260, 374, 537, 609, 658

⁴ 65, 67, 252, 257, 295, 297!, 302, 372, 383, 429, 476, 499, 501, 554, 562, 587, 588, 589, 604!, 654, 675

⁵ 45, 94, 103, 108, 124, 148, 165, 168, 180!, 189, 206, 216, 218, 221, 222, 223, 239, 253, 254, 272, 278!, 301, 323, 330, 338, 355, 368, 390, 397, 401, 455, 471, 477, 483, 484, 486, 505, 553, 575, 616, 618-622, 634, 635, 652, 666

⁶ 31, 32, 35, 64, 68, 82, 112, 113, 154, 156, 162, 309, 310, 341, 349, 373, 375, 419, 427, 444, 453, 458, 464, 465, 482, 493, 555, 583, 601, 603, 636, 651, 665, 10, 11, 28, 312, 508, 153, 449, 196!, 211, 90, 91, 114, 115, 181, 192!, 242, 334, 463, 179-var. 614, 61, 305, 414, 149, 489, 626, 446, 507

⁷ 346, 379, 400, 402, 404, 422, 432, 435, 645

⁸ 18, 42, 46, 286, 365, 454, 538, 539, 663

⁹ 97, 98, 150, 329, 413, 473

¹⁰ 45, 48

¹¹ 92, 647

¹² 217, 227, 627, 628

¹³ ¹³ 210, 276, 304, 333, 336, 431

¹⁴ 8, 21, 22, 502

¹⁵ ¹⁵ 71, 443, 500, 536, 546!, 608+lăcomia, 642, 656, 668

¹⁶ 47, 58, 262, 263, 348, 466, 615, 638, 674, 17, 319, 25

¹⁷ 246, 420, 469, 557, 585, 586+minciuna, 598, 600, 29, 332

¹⁸ 12, 78 var., 23, 644

¹⁹ 83, 85, 137+viclenie, 509, 545, 625

²⁰ 13, 384, 421, 669

no que respeita os provérbios¹, salientando os sobre a ironia, a resignação, a passividade, etc. Sem impor essas atitudes, o discurso sentencial de Cantemir as subsome, privilegiando assim a autoridade² do historiador. A batalha do Unicórnio tem desta forma possibilidade de êxito no plano da verdade inexpugnável, porque o discurso, uma vez fixado pela sentença, se fecha sobre si mesmo, formulando a demonstração em termos éticos. Ainda mais, “a retórica das sentenças é utilizada como uma estratégia necessária numa certa idade do épico. È uma lição apreendida com Quintilianus, que afirmava que as obras históricas, através do que dizem, fazem parte da retórica”³.

Reparando exclusivamente nas sentenças que têm como elemento de referência *a inveja*⁴, é de notar a constância do escritor na sua definição, sem contradições temáticas¹.

¹ Veja-se Johan Huizinga, *Amurgul evului mediu*, Editora Univers, București, 1970, p. 367: *o tom do provérbio é frequentemente irónico, mas o estado de espírito revela na maioria dos casos boa vontade e sempre resignação. Nunca o provérbio incita a revolta, mas sempre aconselha a passividade. Com o sorriso ou um suspiro, deixa que os egoístas e os hipócritas ganhem.*

² Gracián, B., em *Cărțile omului desăvârșit*, Editora Humanitas, , București, 1994 no cap *Despre autoritate în vorbă și-n faptă - Sobre a autoridade na fala e na acção* - recomenda para o fortalecimento da autoridade o uso das sentenças (p.147), elogiando aos que as utilizam; veja-se também o cap. *Pessoas com conhecimentos louváveis* (p.159)

³ Sorohan, E., *op., cit.*, p.206.

⁴ Transcrevemos abaixo as sentenças que têm como elemento de referência *a inveja*, para ilustrar desta forma o universo monolítico das mesmas: Pizma veche ca și cariul în inima copacului. (33); Pizma veche vă împinge la lucruri noi. (41); Precum arșița soarelui pielita mută din albă în neagră./ Așa pizma inimii mută gândul bun în rău. (43); Semnele cuvintelor împungătoare/ Chipul inimii pizmuitoare arată. (79); Precum otrava cumplită stomacul otrăvind./ Tot trupul putrezește./ Așa pizma veche, spre izbândă a aduce./ Tot statul monarhiei risipește. (80); Și precum un mădular cu netămăduită boală pătîmind./ Prin cet, prin cet, tot trupului moartea pricinuieste./ Așa în toată *Publica*, cu rău gând și cu pizmă asupra altora umblând./ Cu toată vremea monarhia cu capul în jos prăvălește.(81); Zavistia este jiganie cu multe capete./ Care toate înghit pizma/ Și deodată borăsc gâlceava și vrajba.(83); Mai lesne este cineva o mie de ani, în *fântânele catranului* să lucreze./ Și cu catran să nu se pice./ Decât cu zavisticul voroava să facă/ Și cuvântul pizmos din gură să nu-i iasă.(84); Totdeauna orbul asupra ochilor./ Și șchiopul asupra picioarelor./ Și surdul asupra auzului./ Și hadâmbul asupra întregului/ Obidă are. (141); Măcar, că cine nu știe vorovi, și tace, frumos vorovește./ Dar încă la multă întrebare, cu îndemânare, a nu răspunde/ Sau a celor pizmași, sau a celor urâcioși, lucru este. (191); În urechea de pizmă îmbumbucată/ Și de zavistie astupată./ Nici buhnetele căldărărești./ Necum line cuvinte filosofești/ A străbate pot.(207); Leneșilor ostenința/ Și pizmașilor căința/ Va rămâne. (282); De multe ori bucuria mare glasul astupă/ Și ciuda peste măsură mintea risipă. (286); Tăcerea prea adâncă sau din pizmă iese./ Sau din neștiință. (289); Între muritori de se va da vreo fericire./ Pare-mi-se că alta

A Inveja tem como objetivo a exclusão do Unicórnio da arena política. Todas as acções difamatórias que visam a ruína do Unicórnio são da responsabilidade dela. Conceito político perturbante, *a inveja* motiva o modelo barroco e nocturno do “herói prudencial”², visto que o Unicórnio “sabe pesar judiciosamente a situação e identificar as circunstâncias favoráveis ao „entretecer de redes”, porque cultivava “de preferença, as atitudes diversionistas (o pensamento escondido, a astúcia) dos seus adversários, tratando de orientar para outras intenções, benéficas, „as astúcias do tempo e as ciladas do mal”³.

A conexão por organização está relacionada com o nível das figuras da reversibilidade e da incongruência e vêm reconfirmar a retórica da culpa. Não podemos deixar de mencionar o facto de as figuras da amplificação⁴ e da ilusão¹ serem ricamente representadas nas sentenças que formam o corpus de textos para este análise.

mai mare a fi nu poate./ Decât, din rea pizmă, neprietenului./ Bun sfârşit lucrului a se tâmpla./ Aşijderea, mai mare nenorocire, cuiva a păţi nu poate./ Decât din pricina pizmei sale, fericirea neprietenului a veni/ Când vede.(394); La inima împietrită şi pizmătară/ Nu cuvântul, nu învăţătura./ Ci pedeapsa şi pătimirea, ca la dobitoace./ În ceva a spori şi a dobândi poate. (406); Pizma îndelungată, calului sireap şi nedomolit/ Se aseamănă;/ Care, pentru ca pe cel de pe dânsul să lepede./ Întâi pe sine de mal se surpă. (409); Nici pacea a goni este a celui cu socoteală./ Nici în viaţă pizma a o ţine şi vrăjmăşia a urma/ A înţeleptului lucru este. (423); Pizmătorul, pentru ca cinstea altuia să nu se adauge./ Sie scădere şi ocară a primi obişnuit este. (439); Tot pizmătorul din neputinţă, iar nu din bunăvoie./ Rabdă. (470); Stăpânul nou, după pizma veche a izbânzii./ Spurcat lucru este. (573); Pizma şi neînduplecarea într-aceasta se deosebesc./ Că pizma merge înainte, iară neînduplecarea urmează. (659);

¹ Referimo-nos ao estudo feito pelo professor Ovidiu Papadima, *Literatură populară română*, Editora para Literatura, Bucureşti, 1968, art. *Proverbul ca formă de înţelepciune*, pp. 596-604, onde são citados provérbios que contradizem os elementos de referência: *Aurul ochiul dracului vs Cu cheia de aur se deschid porţile raiului; Aurul şi-n glod străluceşte vs.Nu tot ce luceşte e aur; Dintr-un măracine iese un trandafir şi dintr-un trandafir iese un măracine vs. Nici măracinele struguri nu scoate, nici scaietele smochine; Nu se ştie de unde sare iepurele vs.Cine caută iepuri în biserică, se întoarce fără vânat; Ochii care nu se văd se uită vs.Ochii ce se văd rar sunt mai dragăstoşi; De multe ori tăcerea e mai bună decât răspunsul vs.În inima tăcutului locuieşte dracul.*

²Veja-se Gabriel Mihăilescu, *Universul baroc al “Istoriei ieroglifice”*. *Între retorică şi imaginar*, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2002.

³ Mihăilescu, V., op. cit., pp. 243, 247-248

⁴ Exemplificamos nestas figuras a presença das séries antitéticas enumerativas: “Precum celui bun toţi străinii, rude./ Tot bătrânul, părinte; tot vârstnicul, frate;/ Şi tot locul, moşie;/ Aşa celui rău, toate rudele, străine;/Şi toată moşia, nemernicie /Este.” (32); e também Gradação: “Viclenia, răutatea şi nebunia surori sunt./ Răutatea începe, viclesugul urmează./ Iară nebunia îl desfrânează. Până unde una prinde, alta leagă./ Iar a treia, grumazii cu laţul îl vânează.” (295); “Din zavistie, împoncişare;/ Din împoncişare,

A inversão funciona a nível temático pela afirmação do *topos* barroco – o *mundo ao avesso*. A inversão dos valores e a queda das hierarquias, o princípio da analogia inversa, a utilização antifrástica e em contra-senso dos arquétipos „luminosos”, a actualização negativa dos símbolos define um mundo onde a aparência toma o rosto da realidade, e a realidade é impelida para as superfícies nocivas da aparência. A simetria inversa, quiástica, específica da relação entre realidade e aparência, pressupõe a possibilidade perpétua de inversão da inversão, ou a reversibilidade total das perspectivas².

Ao nível das figuras de inversão e de reversibilidade encontramos de novo a antimetábole ou antimetátese³: “Filosofii obișnuiți sunt cu socoteala,/ Aerul în apă și apa în aer a întoarce,/ Măcar că lucrul socotelii nu răspunde.”(148), “De multe ori cel greșit, nimerit;/ Și cel nimerit, greșit/ Este.” (477)), a anástrofe (“Și precum un mădular cu *netământuită* boală pătîmind,/ Prin cet, prin cet, tot trupului moartea pricinuieste,/ Așa în toată „Publica”, cu *rău* gând și cu pizmă asupra altora umblând,/ Cu toată vremea monarhia cu capul în jos prăvăleşte.”(81); “Măcar, că cine nu știe vorovi, și tace, *frumos* vorovește,/ Dar încă la multă întrebare, cu îndemânare, *a nu răspunde*/ Sau a celor pizmași, sau a celor urăcioși, *lucru este.*”(191)) e o quiasmo(“Pentru *lucrurile mici, mari gâlcevi* a scorni/ A înțelepților lucru nu este;/ Măcar că aceasta și la cei înțelepți/ De multe ori s-a văzut.” (12), **Neputința aduce mânia/ Și mânia așteaptă izbânda.** (14), “Mincinosul, tatăl minciunii;/ Și minciuna, fata mincinosului/ Este.” (546)).

As figuras de incongruência são ilustradas pelo uso do oximoro: (“Săturarea ochiului este ca și greața stomacului,/ Precum stomacului încărcat cu bucatele,/ Măcar fie și cu aromate,/ Cu mirosul acela frumos,/

nădușeală și asupreală,/ Din asupreală, gânduri și șovăială,/ Și cuvinte de răsufare/ Se scornesc.” (86)

¹ As figuras da ilusão são representadas pela paronomásia: “Focul poștei nu mai jos în stăpânia arsurii este,/ Decât metalul înfocat.” (6); “Precum îndreptarul nu mai mult pe lucrul strâmb/ De strâmb dovedește despre sine de drept” (8); și prin aliteração “Mai cu suferire și mai cu cuvinte/ Este:/ În munți hormuroși,/ Codri umbroși,/ În stânci pietroase,/ Peșteri întunecoase,/ Între pereți zugrăviți/ Și ziduri cu iederă acoperiți/ Cuvinte a face/ Decât între oameni, căroră cuvântul adevărului/ A auzi nu place.” (211); “Tăcerea, sau la vreme a înțeleptului grăire,/ A multora pildă și învățătură;/ Iar a nebunului bolbăitură./ Sie ură,/ Iară altora scandaravură/ Este.” (221)

² G. Mihăilescu, op. cit., p. 72.

³ Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil*, p. 88: “figura semelhanțe à *conversão*, mas onde a repetição invertida de uma sintagma, oração ou frase realiza-se pela modificação das funções gramaticais (que se reportam também ao sujeito) e, em geral, com a alteração do sentido: abc/ a'b'c' (R)”

Nu pofta, ci greața îi aduce./ Așa și ochiu, de priveală săturat./ Albul vede negru și frumosul grozav.”(124), “A multe lucruri, mărimea, de scădere/ Și grosimea, îngreuiere, de împiedicare/ Este.” (349)) e *sardismo* (“În urechea de pizmă îmbumbucată/ Și de zavistie astupată./ Nici buhnetele căldărărești./ Necum line cuvinte filosofești/ A străbate pot.” (207); “Precum căldura soarelui din grăunțele putrezite./ Spice verzi a odrăsli, face;/ Așa sufletele înțelepte, din împutita vrăjmășie./ Frumos mirositoare a dragostei flori/ A răsări prefac.” (455)).

A conexão por organização, pretendendo seguir a sequência linear do discurso, exclui na maioria dos casos a tendência de proverbialização da linguagem vernacular, frequentemente encontrada em escritores como Miron Costin e Neculce. Os principais temas do universo maléfico aparecem como conglomerados de figuras retóricas sob o parêntese das sentenças destinadas a orientar e manter confirmativamente a solidariedade que existe entre as estruturas épicas e as técnicas argumentativas.

Bibliografia:

- Bădescu, L., *Epistola în literatura medievală portugheză*, Paralela 45 Editora, Pitești, 2007
- Bădescu, L., Romero Negro, M., *O conto dos enganos ao Diabo nos limites da romanidade*, Edições Apenas, Lisboa, 2007
- Bădescu, L., *The sentences introduced in the epistles the Hieroglyphic history*, in Polifonia, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, nr. 9, Edições Colibri, 2006
- Bădescu, L., Ferriera, T., *Diffusion of Epistolary Pattern in Area of Slavic-Iberic Literature in Iberian and Slavonic Cultures. Contact and Comparison*, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa 18-20 mai 2006
- Cantemir, D., *Sentenții*, Gramar Editora, București, 2003
- Cândeia, V., *Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Dacia Editora, Cluj-Napoca, 1979
- Costin, M., *Stihuri împotriva zavistiei*, in *Literatura română medievală*, Editora Academiei & Univers Enciclopedic, București, 2003
- Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil*, Editora Științifică, București, 1995
- Gracián, B., *Cărțile omului desăvârșit*, Editora Humanitas, București, 1994
- Huizinga, J., *Amurgul evului mediu*, Editora Univers, București, 1970
- Mihăilescu, G., *Universul baroc al “Istoriei ieroglifice”. Între retorică și imaginar*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2002
- Moldovanu, D., *Dimitrie Cantemir între Orient și Occident*, Editora Fundației Culturale Române, București, 1997
- Papadima, O., *Literatură populară română*, Editora para Literatura, București, 1968

Sorohan, E., *Introducere în Istoria literaturii române*, Editura da Universidade
“Al. I. Cuza”, Iași, 1997
Todorov, Tz., *Abuzurile memoriei*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999

LE PERSONNAGE DANS LE ROMAN ÉPISTOLAIRE DU XVIII^e SIÈCLE

Adela DUMITRESCU

adela_dum@yahoo.com

Université « Constantin Brâncoveanu » Pitesti

Résumé

Dans cette communication nous nous proposons d'étudier les types de personnage dans le roman épistolaire du XVIII^e siècle. Notre approche vise à mettre en relief les moyens mis en œuvre par les romanciers pour construire leurs personnages de fiction : procédés onomastiques et descriptifs, l'analyse psychologique, l'organisation du récit, le choix des thèmes et des conflits. La discontinuité de la narration épistolaire et la segmentation du récit rendent l'approche du personnage du roman par lettre à voix multiple à la fois difficile et intéressante. La lecture de n'importe quel roman épistolaire du XVIII^e siècle nous donne l'impression générale que les personnages nous échappent. Mais un lecteur attentif qui se donne la peine de rassembler les fragments épars, les bribes d'informations, énoncés, notations descriptives, réflexions sera étonné de trouver des personnages sensibles dominés par leur cœur, par les réactions de leur corps traversé des fortes émotions.

Mots-clés : roman épistolaire, personnage, libertin, portrait

Au XVIII^e siècle, le roman réussit, plus que les autres formes littéraires, à toucher le lecteur. Les transformations économiques et sociales du siècle sont refléchîtes dans les profonds changements esthétiques : les lecteurs issus de la bourgeoisie exigent des romans qui reflètent le cours de leur destinée. Ainsi le héros d'autre fois est remplacé par le *personnage* défini en 1755 par l'*Encyclopédie* de la manière suivante :

Les personnages parfaits sont ceux que la poésie crée entièrement, auxquels elle donne un corps et une âme, et qu'elle rend capables de toutes les actions et de tous les sentiments des hommes.

Ainsi on peut voir naître un personnage « moderne », caractérisé par des actions et des sentiments humains. Il est un être vraisemblable dominé par des plaisirs, des faiblesses et des incertitudes. Notre communication se propose d'analyser les personnages dans le roman épistolaire et cela ne va pas sans esquisser une brève histoire de cette forme littéraire.

Le roman épistolaire représente un chapitre important dans le développement du roman du siècle des Lumières. La lettre est une forme dominante de l'écriture à l'époque, non seulement du fait de la multiplication des correspondances, mais encore parce que la lettre triomphe en littérature sous la forme du roman épistolaire. L'univers épistolaire des Lumières surprend par son ampleur et sa diversité où se mêlent des œuvres de fiction, des textes philosophiques, des journaux de voyage et les correspondances privées des écrivains et des philosophes: *Les Lettres persanes*, de Montesquieu, *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, *Les Liaisons dangereuses*, de Laclos, *La Vie de Marianne*, de Marivaux ou encore *Les Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****(1732).

Dans le roman par lettres, le personnage occupe une position privilégiée dans l'univers romanesque, car, selon Ph. Hamon, il est « le support des conversations et des transformations sémantiques du récit et il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait »¹. Ainsi le personnage se construit au cours du roman et son image se fait progressivement par des traits nommés directement ou suggérés.

Les deux types de caractérisation, *directe* et *indirecte*, peuvent être appliqués aussi dans le cas du personnage du roman épistolaire. La *caractérisation directe* a lieu quand les attributs du personnage sont exprimés dans une manière explicite par le narrateur, par le personnage sur lui-même ou le personnage sur un autre personnage. Le nom, l'âge, la situation familiale, la position sociale et professionnelle, l'aspect extérieur (le portrait) et les traits de personnalité représentent les données personnelles du personnage et elles appartiennent au moyen direct de caractérisation.

La *caractérisation indirecte* est une façon complexe de construire le personnage romanesque puisqu'elle comprend tous les actes, les énoncés, les émotions et les pensées du personnage et aussi le milieu de vie. La constitution des certains aspects formels - le rapport des contrastes, la répétition et la gradation des traits, actes, situations, parallèles et analogies - implique aussi la caractérisation indirecte. Cela veut dire que tout, dans le roman, peut contribuer *indirectement* à la construction du personnage.

¹ Hamon, Ph., *Le Personnel du roman*, Paris, 1983, p.20

L'importance du nom

Le nom propre du personnage romanesque a comme fonctions d'identifier, classifier et signifier, fonctions qu'il remplit de manière caractéristique pour la fiction narrative.

Dans le roman par lettres, la pratique onomastique des romanciers était similaire de la tendance générale de doter les personnages de noms de familles vraisemblables. On peut parler d'une sorte d'habitude onomastique, comme les écrivains de l'époque perpétuaient les motifs et les personnages. Il faut mentionner, par contre le souci de diversifier les noms de famille et prénoms des personnages, conformément à leur condition sociale.

Les noms de famille, étaient accompagnés ou non de titres ou indications de l'état du personnage qui illustraient la place occupée de celui-ci dans l'hierarchie sociale. Les romans épistolaires sont dominés des protagonistes nobles qui portent des noms à particule, aux sonorités souvent stéréotypés. Le plus grand nombre des noms se terminent en *-ville* (Valville, Berville, Murville, d'Orsainville, Théville, d'Orville, Neuville, Senneville)¹ ; beaucoup d'entre eux sont composé avec *Saint-* (Saint-Preux, Saint-Fray, Saint-Rémi, Saint-Sever, Saint-Lieu, Saint-Forlaix)². Quelque noms de personnages se terminent en *-cour(t)* (Melcourt, Liancourt, Gercourt, Timoncour)³, en *-mont* (Valmont, Rosemont)⁴ et en *-val* (Ferval, Fréval, Durval)⁵.

On peut parler d'une correspondance entre les noms des personnages et le rôle que ceux-ci joue dans l'action du roman. Par exemple, L. Versini a remarqué que certains noms participent des variations sur le thème de la vertu persécutée : ainsi le noms en *-ange* désigneraient les victimes des libertines ou des héroïnes pures, alors que les noms terminés en *-ac* auraient à designer les libertins et les séducteurs⁶.

¹ Noms apparus respectivement dans les romans : *Marquis de Roselle*, *La Nouvelle Clémentine*, *ibid.*, *Lettres trouvées*, *Baron d'Olban*, *La confiance trahie*, *ibid.*, *Comte de Valmont*

² Noms apparus respectivement dans les romans: *La Nouvelle -Héloïse*, *La Philosophe*, *Lettres trouvées*, *Marquis de Roselle*, *Lettres d'un philosophe*, *Saint-Forlaix*.

³ Noms apparus respectivement dans les romans: *Saint-Alme*, *Lettres de Sophie*, *Lindor*, *Les Liaisons*

⁴ Noms apparus respectivement dans les romans: *Le Comte de Valmont* et *Les Liaisons* et Rosemont dans *Lettres de Stéphanie*

⁵ Dans les romans: *Marquis de Roselle*, *Lettres de Sophie*, *La philosophe*

⁶ L. Versini, *op. cit.*, p. 183

Les bourgeois ne sont pas très nombreux parmi les personnages français des romans par lettres, les romans de Rétif exceptés. Les noms de bourgeois et de paysans portent des noms aux résonances familières. Un « bourgeois gentilhomme » dans *L'Amour vainqueur* s'appelle M. Nicole. On trouve aussi un Dupont (*Lettres de Sophie*) et un Dumont (*Les sacrifices*), un Bertrand (*Les Liaisons*), noms portés par des personnages secondaires.

Dans les deux romans de Rétif la plupart des personnages portent des noms de famille qui évoque leur milieu modeste de vie, certains d'eux pouvant être perçus comme des « noms parlant » : Mme Parangon est une femme honnête et Mme Canon est une femme grondeuse.

Il n'y a pas une règle commune dans l'emploi des prénoms par les romanciers. Dans quelques romans, les protagonistes sont tous privés de prénoms, étant désignés seulement par le titre et le nom de famille (les romans de Dorat et les *Lettres trouvées*). Cette pratique préserve les personnages de toute familiarité. Dans la plupart de nos romans épistolaires, on peut trouver un usage mixte qui a le rôle d'établir des divisions significatives parmi les protagonistes romanesques.

Les jeunes filles bénéficient d'un prénom, en se distinguant du reste des personnages qui en sont privés de ce droit (personnages masculins, femmes mariées). La distinction présence/absence de prénom peut diviser autrement les protagonistes du roman en deux univers opposés : la société des gens honnêtes dont on ignore les prénoms, et le milieu des « filles d'Opéra », dont on connaît, par contre, que les prénoms (Léonore, Sophie, Emilie). Dans le roman *L'Amour vainqueur* les prénoms distinguent les personnages de bourgeois (Henriette et Joseph Nicole) des personnages de nobles, qui n'en ont pas. L'auteur de *La Paysanne* a choisi de faire la distinction les personnages d'origine paysanne et de ceux de nobles en donnant aux premières des noms (Jannette, Louise) et des titres suivis d'astérisques pour les deuxièmes (Le comte de C**, le marquis de F**).

Dans la *Nouvelle Héloïse* le statut des personnages déterminent l'emploi des prénoms. Les personnages secondaires – épisodiques et d'humble condition – sont pourvus d'un nom et prénom, tandis que certains protagonistes, quoique importants pour l'action, ne portent ici que le nom (par exemple les parents de Julie ou M. de Wolmar). C'est très intéressant le fait que seul le prénom de Saint-Preux nous est inconnu et cela appartient à la stratégie appellative qui le concerne, le roman ne fournissant de « l'amant de Julie » que le surnom inventé par Claire.

Le refus de nommer représente un procédé utilisé au XVIIIe siècle et qui s'est perpétué dans l'époque suivante. On peut parler de deux

manières d'appliquer ce procédé. La première consiste à dissimuler le nom de famille derrière une initiale (ou un titre) suivie d'astérisques. Les quatre romans, *L'Inconnu*, *La Paysanne*, *Le Paysan* et *La Malédiction*, ont utilisé ce procédé de façon systématique pour tout le „personnel” romanesque. Les personnages connaissent en général leur nom et ce refus de nommer ne concerne que le lecteur.

La seconde façon de cacher le nom du personnage consiste à lui donner un surnom ou un pseudonyme. Cette pratique onomastique est le résultat de l'action des personnages et peut être intégrée dans la constitution interne du personnage romanesque. C'est le cas célèbre de l'amant de Julie qui reçoit le pseudonyme de Saint –Preux sous la plume de Claire: « Bien arrivé ! cent fois le bien arrivé, cher St. Preux ; car je prétend que ce nom vous demeure, au moins dans notre société. »¹ (4^{ème} partie, lettre V, p. 28, 2^{ème} tome) En renouant le dialogue épistolaire, Julie revient au nom véritable de l'ancien amant, mais l'éditeur reste imperturbable : « Peut-être le véritable [nom] étois sur l'adresse. » (p. 312, 2^{ème} tome)

La forme épistolaire favorise la « nomination retardée », l'incertitude quant à la vraie identité du personnage et les manipulations des masques dans les jeux de paraître et de suspens. La problématique de l'identité est chargée d'un sens psychologique plus profond qui participe à la constitution du portrait global des personnages.

La construction des portraits

Le portrait a le rôle, tout comme le nom propre, d'identifier le personnage ou de lui mettre en évidence. Le portrait est lié à la voix énonciative, appartenant au discours du narrateur ou du personnage, situés à divers niveaux de communications.

Quand on aborde le portrait dans une forme romanesque précise, il faut tenir compte de la tradition littéraire qui en détermine le caractère. Ainsi, il y a deux aspects déterminants dans le roman épistolaire du XVIII^e siècle : la tradition du portrait de l'époque classique et les exigences dues à la forme épistolaire.

Si la tradition du roman classique était de créer un portrait pittoresque cherchant à doter le personnage d'un aspect haut en couleur, la forme épistolaire détermine le portrait du personnage d'une manière

¹ Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Edition de Henri Coulet, Editions Gallimard, Paris 1993

plus profonde. Selon R. Duchêne¹, la correspondance implique deux personnes, celui de l'épistolier, « qui se dépeint ou du moins se trahit en écrivant » et le destinataire, « qui est dépeint en creux dans ce que l'épistolier choisit de lui écrire et dans la façon dont il lui écrit. »

La lettre, ou le roman épistolaire, offre la possibilité de caractériser les personnages d'une manière indirecte. Il y a deux variantes de réaliser une caractérisation :

- 1) le personnage est tantôt sujet et objet (autonarration), tantôt objet du regard (allo narration qui le concerne) ;
- 2) le personnage est l'objet des diverses allonarrations.

L'allonarration est un moyen utile de « pallier les limitations de la narration homodiégétique, aussi bien dans la caractérisation directe que dans la constitution du portrait psychologique par des moyens indirectes »².

L'allonarration apporte des informations sur les actes, comportements et énoncés des personnages autres que le narrateur - personnage lui-même. Dans le roman par lettres, les récits des événements combinent l'autonarration et l'allonarration. La dernière est liée à l'extrospection. Le narrateur - personnage voit l'aspect extérieur du comportement de l'autre et à partir duquel il peut inférer les motivations psychologiques.

Au début de la troisième lettre, Saint-Preux affirme que c'est la dernière « importunité » qu'il envoie à sa bien-aimée. Puis il explique en quelques mots l'histoire de son amour et les sentiments qu'il en éprouve : « je commençai de vous aimer », « un amour sans espoir », « j'en connus ensuite un plus grand dans la douleur de vous déplaire », « et maintenant j'éprouve le plus cruel de tous dans le sentiment des vos propres peines ». Le narrateur – personnage décrit d'une manière graduelle le commencement de l'amour et l'apogée de ce sentiment.

Conformément à la conception sensualiste de l'homme, les romanciers de l'époque croyaient au pouvoir suggestif des gestes et de la mimique ; enregistrer le comportement du personnage permettait d'expliquer, de façon indirecte, ses « agitations secrètes ».

Saint-Preux observe le visage de sa bien-aimée et peut dire les nuances des sentiments qui s'y manifestent. *La Nouvelle Héloïse* abonde en ces notations extraspectives : Julie et Saint-Preux s'observent agir

¹ Duchêne, R., « Lettre et portrait au XVIIIe siècle », in : *Le portrait littéraire*, op. cit., p.121

² Bochenek-Franczakowa, R., *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de La Nouvelle Héloïse aux Liaisons dangereuses*, Krakow, 1996, p. 163

dans l'intimité ou devant la présence des autres. Le comportement est toujours pour eux le signe extérieur de ce qui se passe dans le cœur et les sens. L'interprétation qu'ils en donnent est parfois erronée. Saint-Preux, par exemple, s'explique mal les conséquences de son amour : le silence, la froideur et le mépris de Julie ne représente pas son indifférence à l'amour du jeune homme, mais le trouble que ce sentiment lui provoque.

Le silence de Julie est perçu par Saint-Preux comme « invincible ». Mais les études du langage non-verbal ont établi que le silence et la pause dans les relations amoureuses représentent des signes de trouble qu'une personne (ou une action) a sur l'autre. Le narrateur – personnage même en est conscient parce qu'il sait traduire le manque de la parole de sa bien-aimée : « tout décèle à mon cœur attentif vos agitations secrètes ».

A défaut des paroles, le geste et l'aspect extérieur sont les seules indices de ce que ressent le partenaire. Saint-Preux observe aussi le visage de Julie et il constate « avec amertume » que les yeux de Julie deviennent « sombres, rêveurs, fixés en terre ». Ce sont aussi des indices que la fille est embarrassée et elle n'ose pas regarder son amant, mais « quelques regards égarés s'échappent » sur lui. C'est le regard timide d'une femme qui sent qu'elle est admirée ou aimée. La « pâleur » et « les couleurs vives qui se fanent » suffisent à l'amant pour comprendre les sentiments que Julie éprouve.

Puis la description du portrait physique est abandonnée pour être remplacée par celle de l'âme. Le narrateur – personnage observe que la gaîté caractéristique à la jeune fille est remplacée par « une tristesse mortelle » et « l'inaltérable douleur de votre âme ».

Ces descriptions ont créé des scènes « touchantes » où le comportement des personnages, qui au lecteur moderne peut paraître excessif, était compris à l'époque comme la manifestation des émotions violentes.

Dans la plupart des lettres qui relatent le train de vie à Clarens, c'est l'allonarration extraspective qui y prédomine. D'une façon toute naturelle, c'est Julie, ses occupations, ses gestes, qui constituent le centre des récits de Saint-Preux.

Dans la lettre mentionnée au-dessus, l'allonarration extraspective ne glisse pas sur la surface des comportements des personnages ; au contraire, le regard cherche à pénétrer au-delà des gestes. Le corps n'est pas opaque à l'amant, pour lequel c'est l'âme qui communique. L'extrasppection est mise en rapport avec l'introspection, ce qui confère au personnage une présence romanesque et une dimension romanesque complètes.

Les deux amants souffrent tous les deux : « Soit sensibilité, soit dédain, sois pitié pour mes souffrances, vous en êtes affectée, je le vois ; je crains de contribuer aux vôtres ». Mais pour Saint-Preux le bonheur de sa bien-aimée est plus « cher » que le sien.

Si dans la première partie de la lettre, la victime de l'amour paraît d'être la jeune fille, dans la deuxième, le narrateur – personnage parle plus de ses souffrances et des transformations qu'il a subies à cause du « feu » allumé dans son cœur :

Cependant, en revenant à mon tour sur moi, je commence à connoître combien j'avois mal jugé de mon propre cœur, et je vois trop tard que ce que j'avois d'abord pris pour un délire passager fera le destin de ma vie.

La cause de son état c'est la tristesse de Julie, son abattement. Il se souvient du temps quand sa bien-aimée était dominée d'une « ancienne gaîté ». Il dit « ancienne » parce que cet état d'esprit n'existe plus chez la femme aimée, étant remplacé par l' « abattement ».

Pour une deuxième fois dans cette lettre, le narrateur – personnage fait appel à l'allonarration extraspective pour décrire la jeune fille avec ses qualités physiques et ses traits de caractère qui ont lui bouleversé la vie entière :

Jamais, non jamais le feu de vos yeux, l'éclat de votre teint, les charmes de votre esprit, toutes les grâces de votre ancienne gaîté, n'eussent produit un effet semblable à celui de votre abattement.

Dans le troisième paragraphe, l'élément central c'est le « feu » et tous les termes liés à lui qui ont le rôle de décrire le sentiment qui domine les deux amants : « le feu de vos yeux », « l'éclat de votre teint », « ces huit jours de langueur ont allumé dans mon âme », « le feu qui me consume ne s'éteindra qu'au tombeau ». Le « feu » peut être soit le symbole de la « lumière », soit dans un sens négatif la « mort » si le feu persiste.

A la fin de la lettre, le jeune amoureux semble être résigné à sa situation malheureuse : peut-être est-il trop jeune pour être heureux et respecté, Saint-Preux écrit à la femme aimée qu'il veut lui rendre le « repos » qu'il a perdu pour toujours et qu'il va disparaître de sa vie pour lui offre la possibilité de vivre « tranquille » et heureuse.

A la fin, le thème du « feu » revient parmi les mots adressés à la jeune fille pour signaler encore une fois l'intensité de son amour : « l'amour ardent et pur dont j'ai brûlé pour vous ne s'éteindra de ma

vie », « on ne verra jamais profaner par d'autres *feux* l'autel où Julie fut adorée ».

Quelques appellations utilisées par le narrateur – personnage dans la même lettre pour la femme aimée indiquent le degré et la progression du sentiment d'amour : « mademoiselle », « O Julie », « divine Julie », « belle Julie ». Si au commencement quand l'amour et sa révélation sont au début, Saint-Preux appelle la bien-aimée « mademoiselle ». Au fur et à mesure qu'il comprend le trouble que ses aveux ont produit sur la femme aimée, le narrateur – personnage se rend compte de la difficulté de l'union des âmes et ses formules d'adresse se transforment et deviennent pathétiques : « O Julie », « divine Julie » et « belle Julie ».

L'observation du comportement de l'autrui, aussi nommée l'aloinvestigation épistolaire, qui se trouve dans toute narration homodiégétique, permet au narrateur d'introduire les motivations psychologiques. Si avant le début de l'amour, les yeux de Julie avaient des « feux », maintenant, quand elle est dominée de ce sentiment, ils « deviennent sombres, rêveurs et fixés en terre ». La même analyse peut être appliquée à propos de « l'éclat du teint » qui se transforme dans une « pâleur étrangère qui couvre les joues de la jeune femme ».

L'allonarration ne vise pas seulement l'aspect physique – yeux, joues, teint, etc. – mais aussi le comportement du personnage envisagé : « les charmes et les grâces de la gaîté sont remplacées par « une tristesse mortelle » et par la « douleur de l'âme ».

Dans la troisième lettre de *La Nouvelle Héloïse*, les émotions se traduisent par des gestes et des comportements et Rousseau semble être un bon connaisseur des techniques du langage non-verbal qui ont le rôle de transmettre des messages affectifs. Son œuvre, tout comme l'écriture du siècle des Lumières, donne importance et valeur à l'expression corporelle. Au XVIII^e siècle le corps, la nature et le désir regagnent toute leur liberté et le roman sentimental de l'époque est basé sur la force de l'émotion et du pathos.

La discontinuité de la narration épistolaire et la segmentation du récit rendent l'approche du personnage du roman par lettre à voix multiple à la fois difficile et intéressante. Un lecteur attentif qui se donne la peine de rassembler les fragments épars, les bribes d'informations, énoncés, notations descriptives, réflexions trouvera des personnages sensibles dominés par leur cœur, par les réactions de leur corps traversés des fortes émotions.

Bibliographie :

Bochenek-Franczakowa, R., *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de La Nouvelle Héloïse aux Liaisons dangereuses*, Krakow, 1996

Duchêne, R., « Lettre et portrait au XVIIIe siècle », in : *Le portrait littéraire*, op. cit., p.121

Hamon, Ph., *Le Personnel du roman*, Paris, 1983

Kauffman, V., *L'équivoque épistolaire*, Paris, 1990

Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Edition de Henri Coulet, Editions Gallimard, 1993

Versini, L., *De quelques noms de personnages, dans le roman du XVIIIe siècle*, in : «Revue d'Histoire Littéraire de la France » avr.-juin, 1961

PROUST ET L'ART FIN DE SIÈCLE

Yvonne GOGA

yvonne_goga@yahoo.fr

Université « Babes-Bolyai » Cluj-Napoca

Résumé

Novateur du roman moderne, Marcel Proust subit pourtant l'influence des artistes fin de siècle. Notre étude se propose de mettre en évidence les aspects de l'esthétique proustienne qui laissent voir les traces de l'esthétisme et de la littérature décadente dans À la recherche du temps perdu.

Mots-clé : esthétisme, art décadent, image artistique, naturel, artificiel

À la fin du XIX^e siècle la science était perçue par les artistes comme une menace perpétuelle de dessèchement de l'esprit, de destruction de la civilisation. En luttant contre le positivisme, la connaissance artistique se sépare ainsi de la connaissance scientifique. À l'avant-garde cette révolte, Proust distingue la littérature « de notation » de la littérature « véritable », ce qui implique une distinction nette entre la connaissance « conventionnelle » et la connaissance artistique¹.

De même que ses prédécesseurs, représentants de la littérature décadente et de l'esthétisme, Proust veut aller par la connaissance artistique jusqu'au bout de soi-même et pour y arriver il valorise, toujours comme ses prédécesseurs, la richesse de la vie de l'âme.² L'âme était le mot de l'époque fin de siècle, l'âme est le mot de Proust. Mais si chez les

¹ *Comment la littérature de notation aurait-elle une valeur quelconque - dit Proust -, puisque c'est sous de petites choses comme celle qu'elle note que la réalité est contenue (...) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ? Car, écrit encore l'écrivain : La grandeur de l'art véritable (...) c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue et qui est tout simplement notre vie. (R² IV, 473-474.)* Toutes les citations de la *Recherche* sont tirées de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., [1987-1989] 1994-1997. Le premier chiffre indique le volume, le second la page.

² Voir à propos de la position de Proust par rapport à l'art décadent et à l'art fin de siècle Antoine Compagnon (1989).

décadents la vie de l'âme était réduite à des manifestations moins élevées et définies (les décadents ont souvent été accusés de superficialité), chez Proust, elle est l'espace privilégié qui fait surgir le meilleur de notre être, ce moi caché qui crée l'œuvre. C'est ce que le narrateur même découvre en faisant ses lectures des oeuvres littéraires célèbres.

Plus profond que ses confrères, Jules Laforgue a tenté d'atteindre l'essentiel de l'âme, et implicitement l'essentiel de sa propre esthétique et de celle de tout esprit décadent. Il note que ce qui est important dans l'art n'est pas la transcription directe de la chose vue mais la transcription de l'impression que cette chose laisse dans l'âme¹. Par le désir de valoriser la réminiscence, Laforgue s'inscrit sans doute dans la direction de l'esthétisme mallarméen. Pour Mallarmé aussi, le but suprême de l'art était la création du beau qui ne pouvait pas se réaliser par la simple description du réel mais par la représentation, dans la pensée, « dans une neuve atmosphère »², de la réminiscence d'un univers aboli. Mallarmé a adopté une esthétique intellectualiste qui confie à la pensée la création du beau ayant à la base l'impression produite sur l'âme. Voici ce que dit Proust quelques décennies plus tard : « Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée. »³

La réalité dont il parle est évidemment la réalité artistique.

Dans ses *Carnets*, Laforgue fait aussi une distinction entre le temps présent qu'il appelle « est » et le temps passé qu'il appelle « fut » et constate que si le premier est nul, le second est « immortel » parce qu'il a sa place dans « le bilan idéal des semaines »⁴. Par ce « bilan idéal des semaines » on peut comprendre la durée subjective dans la littérature qui sera définie plus tard par Proust.

Le poète décadent attribue aussi un rôle particulier au souvenir dans l'expression artistique. Sans définir ce rôle dans les termes d'une technique littéraire, il constate qu'un objet décrit par une perception directe n'a aucun effet sur le plan émotionnel alors que s'il est présenté par le souvenir, et par conséquent filtré par le cœur, il peut devenir l'objet d'un art

¹ *Il faut dire qu'une description porte la note de votre coeur ; et le moment où vous avez votre coeur, c'est non pas dans la chose crue, encombrante, mais quand plus tard, songeant, seul, nostalgique, vous évoquez l'éphémère.* (Jules Laforgue, *Carnets*).

² Mallarmé, St., *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1970, p. 368.

³ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R² III, p., 153.

⁴ *Le temps est nul, parce qu'il est tout en soi en concurrence absolue, le temps fut est insurmontable, parce que sa place sélective dans le bilan idéal des semaines est faite...* (Laforgue, J., « Carnets 1884-1885 », dans *Mercure de France*, n°1083, 10 nov. 1953)

véritable¹. Il est évident que Laforgue se trouve à la recherche d'une nouvelle forme d'expression. Or si les esthètes de la fin du XIX^e siècle saisissent à la manière de Laforgue l'importance de la recherche formelle dans l'évolution de la littérature, les esthètes du début du XX^e siècle, qui ont vaincu la lassitude décadente par un esprit d'avant-garde, savent la mener à bonnes fins. Ce qui chez Laforgue n'existe que sous forme de simples notes, chez Proust constitue le fondement de l'œuvre : une technique narrative basée sur un point de vue subjectif qui transforme le souvenir personnel en moteur du récit et le vécu en temps de l'art. Dépassant l'inertie de la génération fin de siècle, poussé par l'esprit d'avant-garde, Proust assure le succès à la révolte contre la tradition vieillie, et, dans le cas du roman, contre le réalisme objectif qui, de son point de vue, n'arrivait pas à construire un monde vivant.

S'il y a des ressemblances entre Proust et les décadents, notamment entre Proust et Laforgue, on ne pourrait guère affirmer que Proust ait prolongé, dans ses écrits, l'esthétique de l'école décadente. Mais on peut en revanche remarquer qu'aussi bien Proust que Laforgue pourraient avoir les mêmes sources pour établir leurs esthétiques.

Pendant le dernier quart du siècle passé l'influence des préraphaélites anglais sur l'art français a été considérable sinon d'une manière directe du moins par l'intermédiaire de l'esthétisme. L'esthétisme, phénomène exclusivement anglais à l'origine, a pénétré assez rapidement en France et a influencé au début les peintres et puis la littérature.

Vu l'état de la culture et de la littérature en France à la fin du XIX^e siècle, les frontières entre l'esthétisme et la littérature décadente ont été labiles. Entre l'aspiration à la pureté et l'horreur du matériel et du vulgaire professées par les esthètes et le désir d'accéder à la beauté et à l'idéal des décadents il n'y avait pas de grandes différences. Sous l'influence des préraphaélites et de l'esthétisme, décadents et esthètes français ont remonté le temps jusqu'au Moyen Âge et à la Renaissance pour trouver le modèle d'accès à la pureté et à la beauté dans l'art.

À son tour, Proust adopte le même modèle sous l'influence de Ruskin, critique d'art et écrivain anglais, champion des préraphaélites et esthète. Proust a appris de Ruskin, dont il a fait des traductions en français, que dans l'art on doit se lancer à la poursuite d'un idéal de

¹ *La touche sur place est impersonnelle. Ce n'est que dans le souvenir qu'on a son coeur et qu'on tamise la chose avec son coeur, c'est-à-dire avec art durable... Une chose n'a son existence d'art, sa poésie, son existence en somme, (puisque la réalité passe) que dans la poésie du souvenir. C'est cette touche qu'il faut donner à tout.* (Laforgue, J., « Carnets 1884-1885 », dans *Mercure de France*, n°1083, 10 nov. 1953)

beauté qui touche à la profondeur de la vie véritable et s'étaie sur la valeur du passé représentée par les arts figuratifs et par l'architecture du Moyen Age et de la Renaissance.

Sous l'influence des arts figuratifs et surtout sous l'influence de la peinture, Proust manifeste la tendance de transformer le naturel en art, ce qui le rapproche encore une fois des décadents, mais à la différence de ceux-ci, il ne manifeste pas de goût pour l'artificiel. L'esthétisme proustien nous enseigne que le réel directement perçu déçoit. Pour qu'il provoque un plaisir esthétique, il doit être transformé par l'âme à partir de l'impression qu'il a produite. Ce genre de représentation du réel, par le biais du souvenir, est souvent plus proche de l'expression de la beauté si, pour être plus convaincant, l'écrivain recourt à d'autres représentations artistiques devenues classiques, empruntées de préférence à la peinture. C'est en fait la signification de la leçon sur l'art que la grand-mère donne au narrateur dans l'espace de la *Recherche*. Nombre de descriptions du roman sont faites par le narrateur à partir des réminiscences mentales que lui a laissées la contemplation des toiles célèbres. En voici tiré un exemple de *Albertine disparue* :

Et pour aller chercher maman qui avait quitté la fenêtre, j'avais bien en laissant la chaleur du plein air cette sensation de fraîcheur jadis éprouvée à Combray quand je montais dans ma chambre ; mais à Venise c'était un courant d'air marin qui l'entretenait, non plus dans un petit escalier de bois aux marches rapprochées, mais sur les nobles surfaces de degrés de marbre éclaboussées à tout moment d'un éclair de soleil glauque, et qui à l'utile leçon de Chardin, reçue autrefois, ajoutaient celle de Véronèse.¹

Plus fréquents sont encore les cas où, en recourant aux techniques empruntées à la peinture, Proust offre une représentation de deuxième degré du réel. Cela veut dire qu'il réalise une description littéraire d'une impression produite par une image du réel déjà reflétée sur une surface réfléchissante ou représentée en peinture. C'est le cas de la plupart des descriptions de Balbec que le Narrateur fait de sa chambre d'hôtel. Ces descriptions ne sont pas réalisées à la suite de la perception directe de l'image offerte par le paysage marin, mais à la suite de la perception de l'image de l'extérieur reflétée sur la vitre ou sur les vitrines de la bibliothèque trouvée à l'intérieur de la pièce, comme sur une toile. Voici aussi en exemple de ce genre de représentations artistiques :

¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R IV, p. 205.

Un autre jour, la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les carreaux avaient l'air, par une préméditation ou une spécialité de l'artiste, de présenter une « étude de nuages », cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes, mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre.¹

Le rapport de entre la littérature et la peinture rapproche l'image artistique proustienne de l'image artistique des auteurs fin de siècle. Mais, chez Proust, l'image artistique n'est jamais artificielle par rapport au réel car, comme Mallarmé, il réussit à penser le réel artistiquement, ce que les décadents n'ont pas toujours réussi à faire.

Ce qui rapproche le plus l'esthétique proustienne de l'esthétique des décadents c'est le mythe gothique. La décadence littéraire reprend de l'art gothique plusieurs éléments² : le rôle déterminant de l'imagination, le débordement de l'inconscient, le luxe des détails qui fait preuve d'une fécondité créatrice et la tentation de l'infini symbolisée par les flèches hardies des cathédrales. Les décadents trouvent dans l'art gothique, qui développe chez eux le goût pour les vestiges et les ruines, la pleine satisfaction de leur sentiment esthétique. En même temps, les vestiges et les ruines leur rappellent la mort et la destruction, ce qui fait fusionner l'aspiration à l'idéal avec le désespoir. La souffrance devient ainsi l'une des sources principales de création³.

Mais laissons parler Proust :

Car le bonheur seul est salutaire pour le corps; mais c'est le chagrin qui développe les forces de l'esprit (...); laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter aux prix des souffrances dont d'autres plus doués n'ont plus besoin, pour la

¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R II, p. 163.

² Pour l'influence du gothique sur la décadence littéraire voir Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande Bretagne et en France*, Honoré Champion, Paris, 1997.

³ *L'émotion esthétique se nourrit de cette désespérance même, l'artiste trouve dans la mort et dans la destruction les ressorts de sa création*. Prunghaud, J., op., cit., p. 264

*rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajoutent à notre oeuvre.*¹

De ce passage on peut remarquer que Proust, comme les décadents, considère que l'émotion esthétique est le produit du « chagrin » et, toujours à la manière de ses prédécesseurs, il trouve dans l'art gothique un modèle esthétique pour représenter la souffrance. Mais cette idée lui vient moins par l'intermédiaire de ses ancêtres décadents que par l'intermédiaire de Ruskin.²

Dans ses écrits de critique d'art, l'écrivain anglais démontre la supériorité du style gothique sur tous les plans : artistique, religieux, philosophique, social, de sorte que ce style de l'architecture s'avère être une sorte de synthèse de la vie et de l'art. Proust adopte cette idée. Pour les décadents, héritiers des romantiques, la cathédrale gothique était un organisme vivant présenté et décrit avec une surabondance de détails pour qu'elle devienne l'image complexe de la beauté³ On a dans ce sens comme exemple l'œuvre de Huysmans. Pour Proust ce monument de l'art gothique est l'image même du processus de sublimation artistique, de transformation du particulier en général. L'image de la cathédrale gothique est, dans son roman, la cellule fonctionnelle au niveau de laquelle l'expérience personnelle reçoit la valeur d'expérience généralement valable. Elle est en même temps la quintessence de tous les points de vue du narrateur sur d'autres oeuvres bâties dans le même style architectural. Voilà ce qu'il dit à ce propos dans *Le temps retrouvé* :

*Et plus qu'au peintre, à l'écrivain, pour obtenir du volume et de la consistance, de la généralité, de la réalité littéraire, comme il lui faut beaucoup d'églises vues pour en peindre une seule, il lui faut aussi beaucoup d'êtres pour un seul sentiment.*⁴

¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R IV, p. 484-485.

² Ruskin, J., *La nature du gothique*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 1992.

³ L'opinion de Joëlle Prungnaud, op., cit., est que *La quête obsédante de la synthèse, du résumé, qui parcourt la littérature fin de siècle se cristallise dans ce rêve de pierre qu'est la cathédrale.*, p.299.

⁴ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R IV, p. 486.

L'image de la cathédrale de Combray n'est pas placée par hasard au début de *La Recherche* et, implicitement, au début de la recherche littéraire entreprise par l'écrivain.

La description de l'intérieur de la cathédrale englobe tous les niveaux de la vie qui pourraient offrir des expériences individuelles : les sentiments et surtout l'amour par « l'effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église », l'histoire et la civilisation par les pierres tombales et par les inscriptions latines, les âges de l'art par les peintures, les tapisseries, l'architecture ou les vitraux. Mais les éléments les plus importants de la description sont les objets d'art trouvés dans l'église, offerts au cours des âges par les représentants des familles nobles du lieu. Ces objets constituent l'image de l'art comme réceptacle de l'histoire, de la vie sociale, de la civilisation et de la culture. Ils sont les témoins d'une réalité enrichie par l'imagination du narrateur. La description de l'église de Combray se transforme ainsi dans une rêverie artistique ; réel et imaginaire fusionnent dans la création d'une réalité supérieure à la réalité objective qui est la réalité de l'art. L'image de l'espace intérieur de l'église de Combray définit, donc, chez Proust, la fonction de l'art comme représentation imaginaire du réel.

L'aspect extérieur de l'église est présenté par le narrateur dans une double perspective qui trahit ses points de vue affectifs. L'église est tout d'abord « familière ». Symbole de Combray, elle domine par son clocher qui met de l'ordre et de l'équilibre dans la vie des habitants de la ville. Elle les aide à s'orienter dans l'espace et dans le temps. Selon l'aspect de son architecture l'église s'harmonise avec les autres édifices de la ville de Combray. Elle occupe sa place habituelle, elle est la compagne des habitants, elle est toujours présente, elle est vue de partout et connue par tous, en conséquence elle est aimée. Mais même si elle s'intègre parfaitement bien au paysage elle est toute différente des autres bâtiments et maisons de la ville par son aspect sacré, par ce qu'elle cache et par ce qui la rend mystérieuse. C'est ce que Proust met en évidence par la métaphore des fuchsias qui, devant la fenêtre d'une maison voisine de l'église ont l'air commun et banal, mais « contre la sombre façade de l'église » s'enrichissent de poésie.

Madame Loiseau avait beau avoir à sa fenêtre des fuchsias, qui prenaient la mauvaise habitude de laisser leurs branches courir toujours partout, tête baissée, et dont les fleurs n'avaient rien de plus pressé quand elles étaient assez grandes que d'aller rafraîchir leurs joues violettes et congestionnées contre la sombre façade de l'église, les fuchsias ne devenaient pas sacrés pour cela pour moi ; entre les

fleurs et la pierre noircie sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle mon esprit réservait un abîme.¹

Les deux perspectives descriptives de l'extérieur de l'église gothique de Combray mettent en évidence certains aspects de l'esthétique proustienne. La première perspective descriptive fait comprendre la manière dont l'écrivain envisage le rapport connu/inconnu pour la représentation des objets et des faits. Si ce qui est inconnu produit l'angoisse de l'inadaptation, comme une chambre dans laquelle le narrateur dort pour la première fois,² ce qui est connu offre le calme et l'équilibre de l'atmosphère familière. C'est un tel sentiment de calme et d'équilibre de la vie de l'âme que l'édifice de la cathédrale Saint-Hilaire démontre en occupant sa place parmi les autres édifices de la ville de Combray. La deuxième perspective descriptive, mettant en évidence son caractère sacré et mystérieux, fait de l'église de Combray le symbole de l'espace esthétique par excellence³. Encore une fois l'esthétique proustienne rencontre les idées des auteurs fin de siècle qui ont célébré la cathédrale comme expression de la création artistique. Mais dans la perspective proustienne, l'image de la cathédrale gothique est beaucoup plus riche en significations. Elle représente la victoire de l'art sur le temps étant le témoin de la conquête de l'éternité artistique :

(...) tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions - la quatrième étant celle du Temps -, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement

¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R I, p. 62.

² L'exemple le plus édifiant dans ce sens de la *Recherche* est l'effet de la lanterne magique qui par les projections sur le mur de la chambre transforme celle-ci dans un espace inconnu et fait le narrateur éprouver un profond sentiment d'angoisse. La critique considère généralement la lanterne magique comme l'élément de passage entre le monde réel et le monde virtuel. Voir par exemple Hector Pérez-Rincon « La lanterne magique » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004.

³ *Or en érigeant la cathédrale comme lieu d'un absolu esthétique, les auteurs de la fin du siècle puisent dans l'art mystique du Moyen Age les éléments d'une mystique de l'art. La basilique est célébrée non plus comme support de la foi, expression de la piété, mais comme fin ultime, oeuvre magnifiée par la sainteté, elle est le lieu d'une sacralisation de la création artistique, c'est à ce titre qu'elle fascine.* Prungnaud, J., op., cit., p. 298.

*quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ; (...)*¹

Elancée, avec sa flèche audacieuse dominant le paysage environnant, la cathédrale gothique symbolise l'aspiration à la perfection et à la beauté artistique, ce qui signifie, chez Proust, l'accès à la réalité artistique d'un créateur qui ne tend qu'à cela. L'art gothique domine l'œuvre proustienne comme principe d'ordre, de structure et de perfection formelle à la manière des clochers de l'église Saint-Hilaire de Combray qui dominant physiquement et spirituellement la ville. Cela devient encore plus évident lorsque l'image de l'architecture gothique est associée à celle de la nature comme dans le rêve de la mer gothique, présent dans *Le côté de Guermantes*. Une cité gothique se trouve au milieu de la mer. L'eau baigne les rives de tous côtés et « un bras de mer » divise « en deux la ville ». La surface de l'eau reflète les maisons dont l'architecture date du XIV^e siècle de telle sorte que l'image de l'eau de mer est empreinte d'art gothique. « La mer était devenue gothique » dit Proust ce qui signifie pour lui « la nature avait appris l'art ». C'est le principe même de son esthétisme : la représentation de la nature n'est pas une simple transposition mais une transformation régie par les principes d'ordre, de structure et de perfection formelle, propres à l'art. Les décadents eux aussi voulaient atteindre la perfection formelle en remplaçant le naturel mais ils débouchaient souvent dans l'artificial alors que Proust crée une réalité artistique vivante et convaincante.

Dans *À la recherche du temps perdu* la voix du Narrateur veut convaincre son auditoire du caractère authentique de la réalité et de ses possibilités de la créer. Cette voix, qui réunit trois voix d'artistes présents dans le roman, Vinteuil - le musicien, Bergotte - l'écrivain et Elstir - le peintre, a parfois des inflexions qui rappellent les voix des écrivains décadents.

Influencé, comme tout auteur fin de siècle par l'esthétique wagnérienne, Proust crée dans son roman un musicien qui, pour réaliser son idéal esthétique, doit explorer les profondeurs de l'âme, l'inconscient, cette vraie source de richesses affectives qu'il aimerait faire connaître aux autres. Ce musicien est Vinteuil, l'artiste qui cherche la meilleure forme pour exprimer les souffrances de son cœur et qui,

¹ Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R I, p.60.

comme Wagner, fait fusionner la musique avec la poésie : ce qu'il transmet aux autres par sa musique c'est la poésie du cœur.

Bergotte, l'écrivain, a le même idéal que le musicien de faire fusionner la poésie et la musique : l'« effusion musicale » de son texte fait le propre de sa poésie. Il est aussi approché de l'esthétique des décadents par le goût qu'il manifeste pour « les expressions rares ».

Elstir, le peintre, est l'artiste dans la présence duquel le Narrateur goûte « les joies intellectuelles ». Il confie à la pensée la création du beau en transposant sur les toiles l'impression que le réel laisse quand l'expression conventionnelle se tait. Il est l'artiste qui valorise la réminiscence et produit le beau grâce à la maîtrise des moyens techniques.

En effet, les trois artistes de *La Recherche* ne sont que les visages de l'artiste-esthète. Leurs traits agencés composent l'image de Proust, artiste moderne, dont les innovations qui dominent le XX^e siècle ont des racines dans l'esthétisme fin de siècle. L'art est pour Proust, comme pour les artistes de la fin du XIX^e siècle et surtout comme pour les décadents, l'unique remède contre le néant, l'unique voie de salut sur cette terre.

S'il y a tant de ressemblances entre Proust et les décadents, une question se pose tout naturellement : Proust est-il décadent? La question n'affirme pas un anachronisme si l'on se rappelle aussi la note de dandysme manifestée par l'écrivain dans la vie sociale, ses manières élégantes, son raffinement, son goût pour ce qui est hors du commun. Mais si l'on analyse attentivement la manière dont il présente le baron de Charlus, personnage qui lui a été sans doute inspiré par son ami Robert de Montesquieu, image de l'esthète décadent, on comprend que, bien qu'il ait mené une vie mondaine, Proust déprécie l'image du décadent. Il saisit, chez son personnage, le caractère artificiel de son idéal de vie et de son idéal esthétique :

Il n'en était pas moins vrai que l'idéal de M. de Charlus était fort factice, et, si cette épithète peut être rapprochée du mot idéal, tout autant mondain qu'artistique.¹

Comme artiste Proust n'est pas atteint par l'ennui fin de siècle parce qu'il dépasse les limites d'une recherche vaine qui se tient au niveau de l'expression de ce qui est superficiel et artificiel dans l'art. Il arrive à l'essence des choses et de l'être, là où les écrivains qui se sont reconnus

¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1987-1989] 1994-1997, R II, p.116.

comme décadents n'ont jamais eu accès. Mais Proust porte dans ses veines l'esprit décadent si l'on envisage cet esprit comme expression du désir de se faire de l'art une religion. Dans ce sens l'esprit décadent rivalisant avec l'esthétisme peut avoir des tendances à toutes les époques¹. Mais Proust porte surtout dans ses veines l'esprit d'avant-garde si l'on envisage cet esprit comme expression du désir d'assurer à la création artistique le progrès par un permanent renouvellement qui transforme l'art dans l'objet de sa propre recherche. Dans ce sens, l'esprit d'avant-garde rivalisant avec l'art autoréférentiel a des tendances qui se sont manifestées tout au long du XX^e siècle et se manifestent encore à au début de ce millénaire.

Bibliographie

- Bardèche, M., *Marcel Proust, romancier*, Les Sept Couleurs, Paris, 1971
- Bergson, H., « Le rêve » dans *L'énergie spirituelle*, PUF, Paris, [1919], 1976.
- Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 1927.
- Breur, R., *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Jérôme Millon, Grenoble 2000.
- Boucquey, E., *Un chasseur dans l'image. Proust et le temps caché*, Armand Colin, Paris, 1992.
- Campion, P., *La littérature à la recherche de la vérité*, Seuil, Paris, 1996.
- Cogez, G., *Marcel Proust. A la recherche du temps perdu*, PUF, Paris 1990.
- Compagnon, A., *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris 1989.
- Fraisse, L., *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, José Corti, Paris, 1990.
- Henry, A., *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris, 1983.
- Laforgue, J., « Carnets 1884-1885 », dans *Mercure de France*, n°1083, 10 nov. 1953
- Marquez-Pouey, L., *Le mouvement décadent en France*, PUF, Paris, 1986.
- Miguet-Ollagnier, M., *La mythologie de Marcel Proust*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.
- Naturel, M., « La Fonction matricielle du rêve » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, 29-44.
- Pérez-Rincon, Hector , « La lanterne magique » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004.
- Prunnaud, J., *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande Bretagne et en France*, Honoré Champion, Paris, 1997.
- Ruskin, J., *La nature du gothique*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 1992.

¹ Dans la mesure où l'esprit décadent touche à certains aspects fondamentaux de l'âme et de l'art, indifférents au moment, on trouvera, sinon des décadents, du moins des tendances décadentes, à toutes les époques., Marquez-Pouey, L., *Le mouvement décadent en France*, PUF, Paris, 1986, p. 280.

Simon, A., *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, Paris, 2000.

Willemart, Ph., *Proust poète et psychanalyste*, l'Harmattan, Paris, Montréal,
1999.

UN MOI À LA QUÊTE DE SOI. LA PRATIQUE DU JOURNAL CHEZ ANDRÉ GIDE

Diana-Adriana LEFTER
diana_lefter@hotmail.com
Université de Pitesti

Résumé

André Gide a mené, tout le long de sa création littéraire, un long et ardu effort de découvrir son moi auctorial. Le présent travail se propose de jeter un regard sur les pensées intimes de l'écrivain qui choisit de mettre à nu, dans l'écrit ouvertement biographique qui est le Journal, les affres d'un long, lent et difficile processus de découverte.

Mots-clés : moi, découverte, écriture autobiographique, être

L'évolution du moi gidien ne peut pas être détachée de l'évolution de l'œuvre de Gide. En effet, la vie et l'œuvre de Gide se sont influencées réciproquement, dans le sens que, dans l'œuvre fictionnelle, auto-fictionnelle et autobiographique, Gide a trouvé le terrain propice pour exprimer ses angoisses, ses tourments et ses hésitations, l'œuvre devenant ainsi un baromètre de son moi ; d'autre part, le moi auctorial se forme et se forge dans et par le moi des personnages, eux-mêmes, à leur tour, des êtres qui tentent de définir leur moi.

Pour Gide, le moi se trouve en dehors des œuvres, comme leur principe fondateur. Comme le remarquait Daniel Moutote,

[...]le moi gidien est l'idée que se fait Gide du principe créateur qu'il découvre et cultive dans sa pratique de la composition littéraire. [...] Il obéit à un besoin de totalité qui lui interdit de séparer sa vie de son œuvre dans la manifestation synthétique de sa vocation d'artiste. [...] Ce moi est l'évidence de la conscience progressive de l'œuvre qui s'élabore.¹

De plus, le moi gidien a la fonction de garant :

Le moi gidien est un concept esthétique qui permet de rendre compte des rapports qu'entretient l'œuvre de Gide avec une

¹ Moutote, D., *Egotisme français moderne, Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1980, p. 250-252.

expérience, de sa cohérence interne selon un univers personnel réflexif, de son effet sur un lecteur qui entre dans ce kaléidoscope artistique par l'œil du moi.¹

A travers Narcisse, Œdipe, Thésée, Prométhée ou Ulysse, Michel, Gertrude, Urien, Alissa ou Jérôme, Gide essaie de se découvrir et de se purger. Une constante se remarque pour tous ces personnages : ils sont des êtres qui tentent de se trouver et de se définir, à travers des exploits et des expériences. Ainsi, tous ces personnages, deviennent des projections du moi auctorial, à de différentes étapes de son évolution :

Un romancier introverti, « qui tire ses personnages de lui-même », crée et ne crée qu'à son image. Ses héros sont plus ou moins ses doubles, ses doubles sont plus ou moins ses possibles. Aucun n'est tout à fait lui-même, mais chacun est une émanation de lui-même ; il ne ressemble pas à son créateur tel qu'il est, mais tel qu'il aurait pu être, tel qu'il fut, tel qu'il sera peut-être, tel qu'il aurait été ou qu'il serait si...²

Ce tourment du choix entre être et paraître préoccupe Gide dès sa jeunesse. Pourtant, il y voit un processus long et lent, surtout parce qu'il est marqué par des hésitations. La relation avec la vérité du soi-même lui semble aussi importante que la relation avec la société, de sorte que le choix s'avère difficile : être celui qu'il veut être, ou paraître, pour satisfaire les attentes de la société, puisque l'homme se définit dans une égale mesure par son moi intime et par son moi social. La période de Walter et de Narcisse abonde dans des notations dans le Journal qui témoignent de ce trouble intérieur de Gide :

Ne pas se soucier de paraître. Être seul est important. Et ne pas désirer, par vanité, une trop hâtive manifestation de son essence.³

Mon esprit ergotait tantôt, pour savoir s'il faut d'abord être, pour ensuite paraître ; ou paraître d'abord, pour ensuite être ce que l'on paraît.⁴

Peut-être, disait mon esprit, l'on n'est qu'en tant que l'on paraît.⁵

¹ Idem, p. 258-259.

² Delay, J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 26.

³ Gide, A., *Journal Premier cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 472.

⁴ Idem, p. 482.

⁵ Idem, p. 482.

Le long chemin de la découverte du moi est marqué par la décision nette de Gide de se trouver : *Il faut être pour paraître*.¹ Dorénavant, il tentera de le faire surtout dans et par son œuvre, notamment en construisant des personnages voués à éclairer les côtés cachés ou obscurs de leur créateur.

Deux influences majeures sont notables et notoires dans la formation du moi auctorial gidien : l'influence familiale, inégale de la part de la mère et du père ; et l'influence spirituelle du dogme chrétien, tempéré par l'esprit mythologique grec. Dans la famille, c'est la mère qui domine par rapport au père ; sur le plan spirituel, il s'agit de la confrontation entre l'étroitesse du dogme chrétien et la liberté et la libération proposées par la mythologie grecque. Dans la première étape de la vie de Gide, c'est le christianisme qui marque son histoire intime, qui forge ses sentiments, qui construit un certain vocabulaire, « mais son œuvre est peu chrétienne. Son œuvre, dans sa plus grande partie, est une progressive déchristianisation de l'homme, et de son humanisation. »²

Les différentes expériences que Gide a vécues dans la famille trouvent leurs échos dans les œuvres littéraires. Chaque étape de l'évolution de l'homme Gide se trouve dépeinte ou trouve ses réverbérations dans la création.

Le contexte familial, avec une mère qui joue le rôle de juge et de critique et un père remplissant le rôle de modèle absent, développe chez Gide ce côté du moi dominé par le narcissisme, dans lequel le moi du sujet est remplacé par un autre moi qui lui ressemble autant que possible. D'ailleurs, Gide ne tarde pas de noter dans son journal les angoisses de sa vie familiale :

*« Oser être soi ». Il faut le souligner aussi dans ma tête.
Ne rien faire par coquetterie ; pour se rendre facile ; par
esprit d'imitation, ou par vanité de contredire.
Aucun compromis (moral ou artistique). Peut-être est-il
dangereux pour moi de voir les autres ; j'ai toujours un trop vif désir
de leur plaire ; peut-être qu'il me faut la solitude. Il faut que j'ose
franchement le reconnaître : c'est mon enfance solitaire et rechignée
qui m'a fait ce que je suis. »*³

La découverte du moi (auctorial) est pour Gide un pari avec soi-même et avec les autres. Se montrer tel qu'il est pour lui un acte de

¹ Idem, p. 483.

² Fernandez, R., *Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, Paris, 1985, p. 91.

³ Gide, A., *Journal Premier cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 475.

courage devant un environnement social et familial qui semble apprécier surtout le conformisme et la soumission aux règles. La création littéraire lui apparaît ainsi comme la seule échappatoire : son éducation familiale ayant laissé des traces profondes dans son comportement social, ce n'est que l'espace littéraire qui puisse lui assurer une double liberté : celle de ne pas courir la tentation de ressembler aux autres et celle de se construire au vrai par rapport aux règles esthétiques, et non pas sociales.

Une autre étape essentielle dans la formation du moi gidien est – comme le souligne Delay¹, la période que l'adolescent Gide a passée au lycée de Montpellier, période marquée par des crises nerveuses et des faiblesses physiques, « une duplicité plus ou moins consciente de l'esprit et une complicité plus ou moins volontaire du corps. »²

La duplicité ici dénoncée depuis l'Antiquité, homo duplex, est moins celle d'un menteur que d'un hypocrite au sens grec du mot qui signifie acteur. C'est celle d'un acteur qui a besoin pour s'exprimer d'un public et qui a déjà compris « l'importance du public », mais il est si bien dans son rôle qu'il se prend à son propre jeu. Il se donne en spectacle aux autres, mais aussi à lui-même, et devenu son propre spectateur, ne sait plus tout à fait s'il joue ou s'il est joué.³

Cette duplicité se matérialise, comme nous l'avons déjà mentionné, dans ce permanent balancement de Gide entre l'être et le paraître et dans la difficulté toujours croissante qu'il trouve dans le mensonge du masque qu'il porte :

Je commence à être las de ne pas être ; dès qu'une grande ferveur ne me soutient plus, je me débats. L'amour-propre blessé n'a jamais donné rien qui vaille, mais parfois l'orgueil souffre d'un véritable désespoir. Et je vis certains jours comme dans le cauchemar de celui qu'on aurait mûré vivant dans son tombeau. Misérable état qu'il est bon de connaître ; d'avoir connu...⁴

Ce trouble ne cesse pas avec l'âge et Gide ne réussira à le tempérer que dans l'expression littéraire. Deux notes dans le *Journal*,

¹ Delay, Jean, *op.*, *cit.*.

² Idem, p. 198.

³ Idem, p. 198.

⁴ Gide, A., *Journal Dixième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, 1939, p. 385 ; note du 24 octobre 1907.

l'une de 1912 et l'autre de 1916 font le témoignage de cette permanente attente du moi : « Rien encore. Je vis dans l'attente de moi. »¹

La découverte du moi (auctorial) est pour Gide un effort constant et conscient à la fois. Son grand choc vient d'un simple constat : la première partie de son existence sociale et littéraire avait été vécue sous le signe de la dissimulation. Le manque d'une vraie identité, d'un vrai moi (auctorial) pose son empreinte sur les hésitations sociales, mais surtout sur la création littéraire : Gide balance entre l'école symboliste et une thématique qui lui soit propre, entre la poésie et la prose, entre une identité avouée et André Walter, auteur d'une œuvre posthume. Le vrai but pour Gide devient dorénavant le moi auctorial et moins l'œuvre, qui est le bais par lequel il veut aboutir au premier, un instrument qui lui sert pour atteindre son dessein : « L'âge vient sans que j'espère mieux connaître rien à mon corps. »²

Il est évident que la famille a toujours représenté pour Gide la censure à laquelle il a voulu s'échapper pour trouver son moi. La famille de ses parents le contraignait par la fermeté de sa mère ; ensuite, dans l'espace de la famille qu'il avait formée avec Madeleine, c'était le sentiment de la culpabilité qui l'empêchait de révéler son moi. A l'âge de la maturité, Gide découvre pourtant le secret de la liberté et du vrai moi : être sincère avec soi-même, se pas se refuser la vérité du moi :

*Ne pas poser devant soi-même. Id est : ne pas affecter les qualités et les vertus que l'on souhaiterait d'avoir mais que l'on n'a pas.*³

En fait, l'idée de « poser » devant soi-même et devant les autres est récurrente chez Gide et exprime justement ce tourment de la décision : être soi ou paraître. Puisque nous venons de parler de la récurrence, rappelons que la même image apparaît dans *Si le Grain ne meurt* et aussi dans *L'Immoraliste*, chaque fois à des moments de l'évolution du personnage où il est en quête de soi même. Dans *Si le Grain ne meurt*, l'enfant André pose pour son cousin Albert, qui est en train de dessiner son portrait. Dans *L'Immoraliste*, Michel pose – si l'on peut dire – pour soi-même, lorsqu'il se regarde dans l'eau pour s'observer et même pour s'admirer. Certes, dans les deux cas ici rappelés. La « pose » est une question de vue, de regard : Dans la scène

¹ Idem, p. 528 ; note de 1912.

² Gide, A., *Journal Vingt troisième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 267 ; note de 1916.

³ Idem, p. 548

du portrait, André est vu par Albert, mais il se voit aussi dans le tableau qu'André réalise. Ce n'est pas une image directe, parce que le portrait qui se trouve devant lui est le résultat de la perspective, du philtre optique par lequel il est vu par Albert. Cette image est alors nécessairement déformée. Dans l'autre cas, celui de *L'Immoraliste*, l'image reflétée est plus fidèle au sujet de la pose, parce qu'elle est directe. Alors, si l'on suit la recette que Gide s'impose, la pose d'André dans *Si le Grain ne meurt* est condamnable, mais pardonnable, parce qu'elle aboutit à une image (fausse, faussée ou vraie) devant les autres. La pose de Michel, par contre, est légitime, parce qu'il veut nettement être sincère avec soi-même, se montrer à nu.

Mais l'être humain est si extraordinairement perfectible (Amiel eut écrit d'abord : malléable, modifiable, etc.) – que souvent l'on devient ce que l'on souhaite d'être , et l'on finit par éprouver vraiment le sentiment que d'abord l'on feint d'éprouver, si toutefois l'on ne joue pas cette comédie pour les autres. Et combien de gens, pour s'être crus dévots ou amoureux, sont devenus bientôt des dévots ou des amoureux sincères. Combien, par contre, en doutant de leurs sentiments, ont empêché ceux-ci d'éclore. Il n'est pas mauvais, parfois, de se faire crédit à soi-même. [...] Certains êtres ne se maintiennent vertueux que pour ressembler à l'opinion qu'ils savent ou espèrent que l'on a d'eux. Rien ne peut être plus préjudiciable, pour certains, que la recherche de la sincérité, qui les porte à mettre en doute leurs sentiments souvent les meilleurs, à ne se croire assurés que du pire. Je ne suis jamais ; je deviens. Je deviens celui que je crois (ou que vous croyez) que je suis. Il y a dans chaque être humain un petit peu d'irrésistible et beaucoup de comme il plaira. Et même la part d'irrésistible peut être réduite.

(Il est plus facile de penser ceci à 58 ans qu'à 20 ans.)

S'il est encore chimérique , à 60 ans, de croire que l'on se connaît bien ; il est dangereux, à 20 ans, de chercher à bien se connaître.

A l'âge de la maturité, le regard rétrospectif de Gide est jalonné par deux concepts moraux : la sincérité et le désir ; et par les verbes qui ont régi sa vie : *être* et *paraître*. Entre les deux, apparaît le *devenir* et la conscience de ce devenir qu'il a observé – sur soi-même – le long de ces années. Cette radiographie de la vie et de soi implique la sincérité dans l'observation de soi et aussi la sincérité dans l'expression de soi. L'immobilité et la fixité de la jeunesse – exprimées dans le verbe *être* - ; la volonté d'aboutir à soi-même – renfermée dans le verbe *paraître* ; font place à l'évolution, marquée par le verbe *devenir*. Cette évolution, ce devenir, n'aurait pas pu être possible sans la décision de renoncer à

l'image fausse devant les autres. Le devenir est aussi marqué par une approche différente du concept de vertu : la vertu n'est plus représentée par la règle ou le code des autres – de la société ou de la religion –, par exemple, mais par la sincérité devant soi-même. La vertu est aussi le courage d'être vrai devant soi et ensuite devant les autres. Cela signifie sans doute, une confiance en soi, qui est le résultat de ce long travail de découverte de soi. L'être n'est plus titubant, parce qu'il ne se connaît pas, mais il est orgueilleux de s'affirmer devant les autres, parce qu'il a abouti à se trouver.

Mon désir, sans doute, est sincère ; mais mon désir de le vaincre ne l'est pas moins. L'important n'est pas là, et peu me chaut de supputer l'authenticité de l'un ou de l'autre. L'important c'est de savoir si j'ai raison de chercher à triompher de ce désir, si c'est par peur ou par vertu que je lutte, par peur des autres ou de moi ; etc., etc... Question, du reste, que je ne me pose plus jamais.¹

Gide commence son œuvre à une époque où la certitude du pouvoir se connaît, de se découvrir et de se dominer est ébranlée par l'évolution de la science, de la pensée philosophique et de la pensée religieuse. Dans ce contexte, la littérature enregistre ce changement de perception du sujet, et Gide n'y fait pas exception. Cet ébranlement affecte la manière de concevoir et de représenter le moi, qui trouve son expression surtout dans le texte littéraire.

L'influence spirituelle se trouve dans un moment décisif vers l'an 1895, après le second voyage en Afrique, période pendant laquelle Gide veut affirmer sa nouvelle morale, qui est influencée par les religions païennes mais, dans le même temps il entreprend une re-lecture de l'Évangile. A partir de cette nouvelle lecture, Gide voit dans la parole du Christ un appel pour l'émancipation individuelle et la recherche du bonheur. Le Christ gidien apparaît comme un Christ sans croix, un philosophe quasi hédoniste qui enseigne à s'affranchir et à vivre dans la voie :

Grâce à cette dénaturation naturiste de la parole du Christ à des fins personnels, Gide ne voit plus l'antagonisme qu'il affirmait en 1893 entre la morale chrétienne et la morale païenne. Et il se déclare prêt à confier au Christ la solution du litige entre Dionysos et Apollon.²

¹ Gide, A., *Journal Trentième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 374 ; note de 1926.

² Delay, J., *op. cit.*, p. 490-491.

Gide choisit de peindre son moi à trois niveaux d'écriture : l'écriture autobiographique : *Le Journal* ; l'écriture auto-fictionnelle : *Si le Grain ne meurt* et l'écriture fictionnelle : les récits et les romans. Dans tous les écrits, Gide dépeint une construction du moi qui va des personnages vers l'auteur et de l'auteur vers les personnages.

Dans ce contexte, *Le Journal* constitue le canevas d'une vie, un récit fragmentaire qui mêle les notations sur les changements du moi avec des notations de lecture, avec des pensées politiques et avec des commentaires sur le comportement auctorial.

A mi-chemin entre le journal et la fiction, *Si le Grain ne meurt* est un récit dans lequel la biographie tient un rôle important, une production littéraire dans laquelle la distance entre André Gide le personnage, André Gide le narrateur et André Gide l'écrivain correspond à une distance temporelle entre le temps de l'histoire où évolue le personnage, le temps de la narration qui est propre au narrateur et le temps de l'écriture qui correspond à l'écrivain.

Dans la création fictionnelle Gide essaie de projeter dans ses personnages des *bourgeois*¹ de son moi, en essayant d'exorciser ainsi ses penchants, ses péchés et ses craintes. Ses personnages deviennent ainsi ses doubles fragmentaires :

*Il a obtenu dans et par ses personnages une objectivation de toutes ses tendances, effectué des prises de conscience et des transferts (positifs ou négatifs) sur ses doubles, et finalement réalisé une véritable auto-psychanalyse.*²

Ainsi, les créations fictionnelles sont pour Gide des agents de libération et de transformation :

*Toute sa vie et son œuvre semblent tendues vers la construction et la production d'une image de soi. Il ne s'agit pas là de ce qu'on appelle banalement « inspiration autobiographique », l'écrivain utilisant des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d'une stratégie visant à construire la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture.*³

En parlant du *Journal* gidien, il faut remarquer immédiatement, comme l'on a déjà dit, son caractère fragmentaire, mais aussi l'incomplétude de cet écrit. En effet, il y a dans ce *Journal* de longues

¹ Delay, Jean, *op. cit.*

² Idem, p. 646.

³ Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996, p. 156.

périodes de silence, ce qui fait que le document ne puisse pas constituer, indépendamment, un matériel qui forme une image complète de son auteur. C'est peut-être ici la raison pour laquelle Gide a ressenti le besoin de se dévoiler explicitement aussi dans son *Si le Grain ne meurt* et implicitement dans ses romans et récits :

Si plus tard on publie mon journal, je crains qu'il ne donne de moi une idée assez fausse. Je ne l'ai point tenu durant les longues périodes d'équilibre, de santé, de bonheur ; mais bien durant ces périodes de dépression, où j'avais besoin de lui pour me ressaisir, et où je me montre pitoyable.¹

Cette pensée de Gide correspond d'ailleurs à l'idée de Philippe Lejeune qui, dans *Cher Cahier*² pose la rédaction du journal intime comme un véritable phénomène de société. Cette pratique littéraire serait ainsi une construction culturelle, caractéristique de la modernité.

Elle va aussi à la rencontre de Maurice Blanchot, qui a interprété la pratique du journal intime comme le signe d'une réticence de la part d'un auteur, travaillant par ailleurs à une œuvre littéraire, à se dessaisir de lui-même, car l'œuvre est impersonnelle, au contraire du journal intime attaché au moi :

Il est peut-être frappant qu'à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient écriture, l'écrivain éprouve toujours davantage le besoin de garder un rapport avec soi. C'est qu'il éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit, répugnance et appréhension qui relève le souci, propre à tant d'auteurs, de rédiger ce qu'ils appellent leur Journal.³

La pratique du journal intime permettrait ainsi à l'écrivain de se raccrocher à un rapport à soi, à un destin personnel, que l'exigence de l'œuvre littéraire mettrait en question et viendrait menacer. Dans *Le Livre à venir*, Blanchot revient sur ce point dans un chapitre intitulé *Le Journal intime et le récit*. Il y établit une série d'oppositions entre l'œuvre, l'être neutre que celle-ci produit d'une part et l'homme de la vie quotidienne, qui tient un journal intime d'autre part. Si le journal est écriture de

¹ Gide, A., *Journal Vingt neuvième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 453-454 ; note de 1924.

² Lejeune, Ph., *Cher Cahier*, NRF Gallimard, Paris, 1989.

³ Blanchot, M., *Recours au journal* in *L'espace littéraire*, Seuil, Paris, 1955, page 24.

l'homme de tous les jours, l'œuvre littéraire implique un égarement de soi, requérant du sujet qu'il consente à l'impersonnalité du neutre :

Il semble que doivent rester incommunicables l'expérience propre de l'œuvre, la vision par laquelle elle commence, l'espèce d'égarement qu'elle provoque, et les rapports insolites qu'elle établit entre l'homme que nous pouvons rencontrer chaque jour et qui précisément tient journal de lui-même et cet être que nous voyons se lever derrière chaque grande œuvre, de cette œuvre et pour l'écrire.¹

Le journal gidien expose les variations du moi de jour en jour. L'objet de ce *Journal* est, comme le remarquait Pierre Pachet² en parlant de la naissance du journal intime, d'indiquer ce qu'il y a de plus mobile dans le moi. Ce « Journal ne prétend pas fournir une figuration de soi définitive »³. Même plus, l'image construite par Gide dans ce *Journal* est faussée par l'intervention même de l'auteur qui porte un regard critique sur les pages écrites pendant sa jeunesse :

Hier soir j'ai ressorti tous mes « journaux » de jeunesse. Je ne les lis pas sans exaspération – et n'était l'humiliation salutaire que je trouve à leur lecture, je déchirerais tout.

Chaque progrès dans l'art d'écrire ne s'achète que par l'abandon d'une complaisance. En ce temps je les avais toutes, et me penchais sur la page blanche comme on fait devant un miroir.⁴ Que me sert de reprendre ce journal, si je n'ose y être sincère et si j'y dissimule la secrète occupation de mon cœur ?⁵

Même si Gide se montre plus d'une fois ennuyé ou même mécontent de son *Journal*, surtout des parties rédigées pendant la jeunesse, ce journal ne représente pas pour l'ensemble de l'œuvre gidienne un élément nuisible⁶ :

¹ Blanchot, M., *Le Journal intime et le récit* in *Le Livre à venir*, Seuil, Paris, 1959, p. 229.

² Pachet, P., *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Hatier, Paris 1990.

³ Jenny, L., *La Figuration de soi*,

<http://www.unige.ch/lettres/gramo/enseignement/methodes/figurationsoi>, p. 12/17.

⁴ Gide, A., *Journal Vingt septième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 505 ; note de 1920.

⁵ Gide, A., *Journal Vingt cinquième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 400 ; note de 1917.

⁶ Nous employons cet adjectif dans le sens que lui attaché Henri-Frédéric Amiel, auteur que d'ailleurs Gide lui-même évoque dans son *Journal: Le journal intime m'a nui scientifiquement et artistiquement*. Amiel, Henri-Frédéric, Amiel, cité par Jaccard, Roland, *Du journal intime*, Editions Complexe, Bruxelles, 1987, p. 58.

*Tenir un journal, c'est d'abord entretenir un certain rapport avec le temps : se créer des archives une mémoire de papier.*¹

De plus, le *Journal* de Gide n'a pas le but de remplacer les œuvres fictionnelles et n'a pas constitué un obstacle dans le processus créateur. Tout au contraire, on peut considérer la création autobiographique et celle fictionnelle comme deux plans parallèles de l'écriture gidienne, des plans qui se complètent et qui s'expliquent l'un l'autre.

Il devient évident par la suite que *Le Journal* gidien ne peut pas être considéré à lui seul comme un document complètement véridique et qui soit à même de construire et de compléter le portrait de l'homme et de l'écrivain André Gide :

*La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Etre parfaitement sincère...*²

Si la théorie littéraire classique considère que la littéralité, *essentielle* aux œuvres de fiction et à la poésie lyrique ne s'applique que de façon *conditionnelle*³ dans le cas des écritures intimes, il faut souligner nettement que le *Journal* gidien garde les traces de cette *littéralité* et d'un style narratif retrouvables également sur le terrain fictionnel. Pour Gide, la littéralité donc ne se trouve pas dans une relation causale avec la véridicité du récit, mais elle tient plutôt de la vérité du moi (auctorial) qu'il dépeint dans le *Journal* et dans les fictions.

Il y a plusieurs relations possibles entre le journal et l'œuvre fictionnelle d'un auteur : le journal peut être relativement indépendant de la fiction ; le journal peut représenter une sorte de laboratoire de l'œuvre, ou bien le journal peut être conçu lui-même comme une œuvre.⁴ A ce propos, le cas du journal gidien est bien particulier, car Gide « organisait lui-même la publication d'un journal qui éclaire l'espace

¹ Lejeune, Ph., dans une interview accordée à Franco Biamonte et Pierre Lepori, le 11 février 2006, suite à la représentation à la Comédie de Genève d'*Une Nuit du journal intime*; www.culturactif.ch/invite/lejeune.htm.

² Gide, A., *Journal Premier cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, p. 486.

³ Genette, G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, p. 11-40.

⁴ Lejeune, Ph., dans une interview accordée à Franco Biamonte et Pierre Lepori, le 11 février 2006, suite à la représentation à la Comédie de Genève d'*Une Nuit du journal intime*; www.culturactif.ch/invite/lejeune.htm.

autobiographique dans lequel baigne son œuvre. »¹ Son *Journal* donc manifeste par certains endroits une indépendance par rapport à la fiction, parce qu'il est l'espace dans lequel Gide met en lumière des idées religieuses, politiques ou sociales qui ne sont pas beaucoup présentes dans la fiction. Il est aussi laboratoire de la fiction, puisqu'il abonde dans des notations regardant l'acte d'écrire, l'acte de production littéraire et les *affres du style*, selon la célèbre formule de Flaubert. Enfin, le *Journal* n'est pas tout à fait véridique, justement parce qu'il est « censuré » par son auteur même, en vue de la publication, se présentant ainsi comme une œuvre indépendante.² Par cette stratégie de publication, qui lui assure le « contrôle » sur la suite des faits racontés, Gide échappe à l'un des dangers majeurs qui guette la production du journal intime : il réussit à échapper à l'imprévisibilité supposée par la rédaction d'un journal intime et il se fait maître du passé et du futur dans une égale mesure.

Ainsi, le *Journal* s'avère être un canevas, comme un miroir qui projète des fascicules sur la création fictionnelle. celle-ci devient donc le terrain qui va éclairer ces coins du moi gidien qui ne se dévoilent – par pudeur, par prudence ou par méfiance – que sur le terrain de la fiction, dans les personnages qu'il créés, parce que le journal devient un espace trop étroit et restrictif :

*Parler de moi m'ennuie ; un journal est utile dans les évolutions morales conscientes, voulues et difficiles. On veut savoir où l'on en est. Mais ce que je dirais maintenant, ce serait des ressassements sur moi-même. [...] Il n'y a plus en moi de drame ; il n'y a plus que des idées remuées. Je n'ai plus besoin de m'écrire.*³

Bibliographie

- Blanchot, M., *Recours au journal* in *L'espace littéraire*, Seuil, Paris, 1955
 Blanchot, M., *Le Journal intime et le récit* in *Le Livre à venir*, Seuil, Paris, 1959
 Delay, J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956
 Fernandez, R., *Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, Paris, 1985
 Genette, G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991
 Gide, A., *Journal Premier cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939
 Gide, A., *Journal Dixième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, 1939

¹ Idem.

² Cette pratique du “contrôle” exercé sur la publication du *Journal* s'inscrit d'ailleurs dans une tendance du XIX-ème siècle, une époque pendant laquelle le journal n'est plus réservé seulement à la publication posthume, mais il paraît, sous forme de livre, du vivant de son auteur.

³ Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939, Premier cahier, page 484.

- Gide, A., *Journal Vingt troisième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939
- Gide, A., *Journal Vingt cinquième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939
- Gide, A., *Journal Vingt septième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939
- Gide, A., *Journal Vingt neuvième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939
- Gide, A., *Journal Trentième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1939
- Jaccard, Roland, *Du journal intime*, Editions Complexe, Bruxelles, 1987
- Jenny, L., *La Figuration de soi*,
<http://www.unige.ch/lettres/gramo/enseignement/methodes/figurationsoi>, p. 12/17
- Lejeune, Ph., *Cher Cahier*, NRF Gallimard, Paris, 1989
- Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographie*, Seuil, Paris, 1996
- Moutote, D., *Egotisme français moderne, Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1980
- Pachet, P., *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Hatier, Paris 1990

L'ÉNONCIATION POÉTIQUE. APPLICATION SUR LE POÈME LAMARTINIEN LE LAC

Alexandrina MUSTATEA
alexandrinamustatea@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Le dialogisme et le trop plein communicationnel représentent des caractéristiques majeures du Logos poétique romantique.

Dans ce contexte, notre intervention propose l'interprétation du poème lamartinién Le Lac à travers l'analyse des formes et des significations des instances énonciatives qui le transforment en événement discursif à caractère polyphonique.

Les séquences du texte, différenciées aux niveaux thématique et prosodique, mettent en œuvre un jeu complexe d'instances, avec des changements d'énonciateurs et d'énonciataires d'une partie à l'autre, ayant des conséquences importantes pour la construction des sens poétiques.

Mots-clés: instances énonciatives, polyphonie, discours

Le discours poétique romantique est en général un discours fortement embrayé. Les déictiques pronominaux, les déictiques verbaux et spatio-temporels y foisonnent. Les modalités d'énoncé qui s'y détachent nettement sont l'exclamation et l'interrogation. Parmi les modalités d'énonciation, une place prédominante occupent celles affectives et axiologiques. La thématisation et l'emphase participent elles aussi de ce discours qui se fait voir et valoir par tous les moyens.

Le discours romantique est dialogal et dialogique en même temps. Il y a d'une part un faux dialogue, lorsque l'allocutaire du poète est le Cosmos ou la divinité, un dialogue unilatéral, un acte de langage raté, car le partenaire de dialogue n'accepte pas les règles du jeu, refuse l'échange, sa réponse étant le silence (voir, par exemple, Vigny avec *Moïse* et *Le Mont des Oliviers*), et d'autre part le monologue intérieur qui prend la forme du dialogue lorsque l'allocutaire est un *alter ego* du poète (voir Musset et ses *Nuits*, Lamartine avec *La Vigne et la Maison*). Une considération à part mérite le discours rapporté, qui mène à l'imbrication de discours dans le discours, réalisant une sorte de mise en abîme discursive, illustration de la polyphonie et expression du trop-plein communicationnel caractéristique pour le Romantisme.

Notre analyse se propose de relever la situation discursive et la complexité du jeu des instances du discours dans un poème représentatif pour la poésie romantique – *Le Lac* de Lamartine.

*Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?*

*Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !*

*Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.*

*Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.*

*Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos ;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :*

*"Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !*

*"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
Oubliez les heureux.*

*"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit ;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente ; et l'aurore
Va dissiper la nuit.*

*"Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule, et nous passons !"*

*Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur ?*

*Eh quoi ! n'en pourrions-nous fixer au moins la trace ?
Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus !*

*Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?*

*Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !*

*Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux.*

*Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés.*

*Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé !*

Le poème est composé de plusieurs séquences, que l'on peut repérer par le changement des instances discursives.

La première séquence coïncide avec la première strophe du poème. Celle-ci débute par l'adverbe de manière *ainsi*, au sens de « de la sorte », qui suggère plutôt une conclusion qu'une introduction. Mis en tête d'une proposition interrogative-négative, qui s'avère être une interrogation rhétorique dont la réponse implicite est négative, cet adverbe joue le rôle d'un connecteur argumentatif qui renvoie au hors-texte, accréditant l'idée de l'existence d'un discours antérieur, non

textualisé, dont on ne nous donne que la conclusion faussement dilemmatique ; une conclusion franchement négative mettrait un terme au discours avant même qu'il ne soit amorcé, selon le principe que ce qui est évident ne nécessite pas de commentaire. Ce discours pré scriptural virtuel est supposé englober la méditation du scripteur-locuteur sur la condition de l'homme, dont il se fait d'ailleurs le porte-parole. Car la personne qui assume le discours de la première séquence textuelle est un *nous universel* – *nous₁*, la race humaine, nous, les mortels. Le statut de l'interrogation rhétorique implique l'absence d'une réponse directe, d'où la confusion entre l'énonciateur et son destinataire : le discours s'adresse au même *nous universel*.

La deuxième séquence, représentée par les quatre strophes suivantes, recourt à un *je* énonciateur qui parle en nom propre, illustrant par son aventure personnelle « discursivisée » la même aventure.

La première strophe de la séquence est un discours embrayé, qui met face à face les interlocuteurs *je* – *tu*, le *hic et nunc* de la communication, ainsi que l'objet de celle-ci, la non personne, *elle*.

Au *nous₁ universel* se substitue le *je₁*, assumé par le moi poétique, qui s'adresse directement à son interlocuteur par l'appellatif-vocatif *O lac !*, par le déictique de la deuxième personne – *tu₁* – et par un déictique verbal – l'impératif *regarde !* Le moment de l'énonciation est bien précisé : « l'année à peine a fini sa carrière », l'espace de même : « près des flots chéris, sur cette pierre ».

Le jeu des temps de l'indicatif indique l'opposition présent/passé, qui s'accompagne d'une autre opposition – absence/présence de l'être aimé, évoqué par la non personne *elle*. Au *nous₂* (*je* + *elle*) + *tu₁* du passé correspond le *je₁* + *tu₁* du présent. Dans cette équation la personne immuable est le *tu₁* invoqué en qualité de témoin de deux moments temporels différents, le passé et le présent, entre lesquels se situe le drame du couple d'amoureux.

L'idée de l'identité du lac avec lui-même est reprise dans la strophe suivante, qui représente un retour en arrière, exprimé à l'aide de l'imparfait duratif à nuance itérative. L'adverbe *ainsi*, trois fois répété et mis par anaphore stylistique en tête de deux vers, se différencie de la première occurrence, sa valeur sémantique étant « de la même manière ».

Le retour en arrière sert à l'évocation du passé heureux, lorsque l'être aimé était présent. Du continuum temporel suggéré par l'imperfectif « nous voguions », le poète choisit un moment ponctuel, « un soir », actualisé – « t'en souvient-il ? » L'indéfini *un* joue ici le rôle d'un démonstratif, d'un anaphorique temporel – ce soir-là. Le *je* énonciateur s'adressant à son allocataire fait appel à sa mémoire, pour

ressusciter ensemble ce moment exceptionnel « raconté ». Au sujet de l'énonciation – *je* – correspond le sujet de l'énoncé – *nous*₂, qui associe *je* et *elle*.

Les imparfaits descriptif *voguions*, *entendait*, *frappaient* créent l'effet d'attente d'un événement. Ils ont le rôle d'arrière-plan qui mettra en relief l'événement raconté. La dernière strophe de la séquence appartient au plan du « récit », réalisé par une suite de passés simples, dont le premier est renforcé à l'aide d'un circonstant temporel ponctuel – « tout à coup ». L'événement n'est qu'un rapport de faits de parole : « la voix qui m'est chère / Laissa tomber ces mots ».

La troisième séquence textuelle rapporte effectivement ces paroles, mises entre guillemets, pour marquer scripturalement la citation. Le *je* énonciateur, identifiable au moi poétique, introduit dans son discours narrativisé le discours d'autrui, fait parler l'autre, la non personne, *elle*, l'absente, celle dont l'absence est la cause première et ultime du discours englobant. La non personne est ressuscitée par ses paroles, rapportées de mémoire. La mémoire est une modalité d'inscrire le passé dans l'actualité.

En analysant le discours cité, on peut constater un changement total d'instances discursives. *Elle*, l'objet du discours du moi poétique, se charge de la fonction énonciative, devenant un *je* second (*je*₂). L'interlocuteur est aussi différent : ce n'est plus *le lac*, mais *le temps* – *tu*₂, repris par son paradigme textualisé : *heures*, *jours*, *moments*, *nuit*, *aurore*. Invoqué par le vocatif, il est le destinataire de l'acte de prière, d'exhortation produit par cette deuxième instance énonciative – *je*₂ : « O temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices / Suspendez votre cours ! »

La valeur référentielle de la personne *nous* apparue ici dans sa troisième occurrence – *nous*₃, est elle aussi différente : *je*₂ + *il*, où *je*₂ est l'ancienne *elle*, *il* étant l'ancien *je*₁. On assiste ainsi à un changement symétrique de fonctions discursives : la non personne du discours englobant devient l'énonciateur du discours englobé ; l'énonciateur du discours englobant remplit le rôle de la non personne – *il*, dans le discours englobé.

Dans la deuxième strophe de la séquence il se produit un glissement subtil de ce *nous*₃ vers la troisième personne : *les malheureux*, *eux* / *les heureux*, représentations antithétiques du *nous*₁ universel. L'énonciateur se range explicitement dans la deuxième catégorie, mettant implicitement le signe d'égalité entre l'amour et le bonheur et exigeant pour elle un traitement différencié de la part de son interlocuteur : « Coulez, coulez pour eux / Oubliez les heureux ».

La troisième strophe de la séquence contient la réponse implicite à l'interrogation rhétorique qui ouvrait le poème : non, le temps ne s'arrête jamais et donc « nous ne pourrons jamais sur l'océan des âges / Jeter l'ancre un seul jour ». *Je₂* assume le discours, commentant l'échec de son exhortation. Il produit donc un métadiscours où il rapporte ses propres faits de parole : « Mais je demande en vain quelques moments encore, Je dis à cette nuit : Sois plus lente ! » Les énoncés en questions ne sont pas des énoncés performatifs, mais des constatifs, qui reproduisent à petite distance les paroles que *je₂* vient d'adresser à *tu₂*, visant à illustrer l'inutilité de son intervention auprès de cette instance implacable. Car les réponses de *tu₂* ne sont pas de nature verbale, mais factuelle : « le temps m'échappe et fuit, ...l'aurore / Va dissiper la nuit. » L'énonciateur, qui est en position de requête, se trouve par rapport à son interlocuteur en situation d'infériorité sur l'axe de l'autorité, or le supérieur n'est pas supposé obéir aux ordres ou aux prières de son inférieur. Dans le plan ontologique les deux participants appartiennent à des univers différents, qui n'entretiennent pas de relation de communication verbale. Par l'exhortation adressée à une non-personne personnifiée, on force les limites de la condition ontologique de l'homme et de l'univers, du non-moi, dans une tentative dramatique et sublime, de par la conscience apriorique de l'échec, de les rapprocher, de les égaliser, de les mettre en situation de communication. C'est une tentative réitérée indéfiniment par la poésie romantique, qui propose deux solutions d'interprétation de la parole refusée, de ce dialogisme manqué : le silence obstiné d'un univers impassible, voire même hostile, soucieux de garder intact son mystère, son *statu quo* donné une fois pour toutes, et la réponse différée, substantialisée et cachée dans les signes et les symboles, éléments d'un langage de second degré, sémiotique, qui s'offre au décodage hésitant de l'homme.

La dernière strophe clôt le discours du second énonciateur par une conclusion épicurienne : « Aimons donc, aimons donc !... », conséquente aux constats « L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive, / Il coule et nous passons », qui donnent une réponse à distance à l'interrogation qui ouvrait le poème.

La quatrième séquence est marquée par le retour du premier énonciateur, qui change d'interlocuteur. Ce n'est plus le lac qui est invoqué, mais *le temps*, ce *tu₂* du discours de la femme aimée. L'apostrophe « Temps jaloux » exprime la révolte du poète face à l'indifférence du temps envers le destin de l'homme. L'énonciateur *je₁* reprend un des thèmes du discours cité, notamment celui du rapport

injuste entre la fuite du temps et l'état de bonheur ou de malheur des êtres humains.

Le moi poétique exprime ensuite son angoisse devant la fuite irréversible du temps, devant l'oubli, devant l'absence des traces à même de jalonner le passage de l'homme sur la terre. L'état d'âme de l'énonciateur est souligné par l'emploi des phrases exclamatives et interrogatives.

Les appellatifs-vocatifs *Éternité, néant, passé, sombres abîmes*, nouveau paradigme textualisé du temps, s'inscrivent eux aussi dans le discours de la révolte, qui explose par la sommation *Parlez !* Les verbes *engloutir* et *ravir* complètent le portrait de ce monstre indifférent qui se soustrait à toute emprise de l'homme.

Nous sommes en présence d'un nouvel acte de langage raté. La marque en est le changement de l'interlocuteur. Cela signale le début de la dernière séquence textuelle. Il s'agit d'un interlocuteur collectif – la nature terrestre, détaillée en ses unités constitutives : *lac, rochers, grottes, forêt, coteaux, sapins, rocs, astre au front d'argent, vent, roseau*, etc., reprises ensuite par la formule synthétique « tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire ». C'est un interlocuteur moins effrayant, moins inquiétant que le temps, parce que palpable et familier,. Dans le combat de l'homme contre la mortalité et l'oubli, la nature immortelle est l'ami que le moi poétique exhorte de garder le souvenir des amoureux, de l'exprimer, de le rendre public, de le transmettre, en vainquant ainsi l'opposition du temps ennemi. C'est à la nature d'assurer la survivance des humains, par leur inscription dans un « Ils ont aimé ! » définitif et immuable, indéfiniment répété par ses éléments toujours renouvelés. Ce *ils* unique, formé de *lui* et *elle*, tout aussi bien que des pluriels *eux* et *elles*, embrasse dans cette expression ambiguë le particulier et l'universel, les amoureux protagonistes du texte et les amoureux de tous temps et de tout lieu. L'énonciateur, *je*, prend ses distance par rapport à lui-même et à la femme aimée disparue de son existence, pour immortaliser leur relation à la fois avec toutes les histoires amoureuses tragiques du monde. *Ils* représente la dissolution du moi devant la disparition physique de l'être aimé et la dissolution de l'énonciateur qui transfère la fonction communicative aux éléments de la nature : « Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire, / Tout dise : Ils ont aimé ! »

Le poème finit avec cette exhortation du poète, qui n'attend pas la réponse de la nature, implicitant par cette subtile stratégie, qu'elle lui sera favorable.

Le Lac s'avère être un poème construit sur un dialogisme thématique et énonciatif. L'accumulation des thèmes et des motifs – l'amour, la fuite irréversible du temps, le *carpe diem*, l'immortalité de la nature en opposition avec le caractère mortel de l'homme - s'exprime à travers la superposition des voix et des silences du texte. La polyphonie est la marque du trop plein communicationnel du poète, de ses angoisses et de ses espoirs et en même temps de la capacité du moi poétique de se faire le porte-parole des angoisses et des espoirs de l'humanité.

Bibliographie

Ducrot, O., *Les Mots du Discours*, Ed. De Minuit, Paris, 1980

Ducrot, O., *Le Dire et le Dit*, Ed. de Minuit, Paris, 1984

Eco, U., *Lector in fabula*, Univers, București, 1991

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986

Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris 1990

J.-M.-G. LE CLÉZIO ET LE RÉCIT POÉTIQUE

Pascal RANNOU

pascalrannou@free.fr

Université de Paris 1- Panthéon-Sorbonne

Résumé :

Dans Le Récit poétique (1978), J.-Y. Tadié analyse les caractéristiques d'un genre un peu marginal, qui ne tient ni du roman, ni de la nouvelle, et se signale par une conception originale de l'espace, du temps et du personnage. Si Tadié évoque les œuvres de Limbour, Gracq ou Mandiargues, il ne mentionne pas celle de Le Clézio. Or, l'écriture de ce dernier correspond souvent aux critères formulés dans son essai. Les personnages de Le Clézio sont souvent des « êtres de fuite », prétextes à rêverie géographique, des anti-héros, peu actifs, contemplatifs. Ce sont souvent des marginaux en rupture de ban avec la société. Le lieu du récit poétique est pour Tadié un lieu de rêve, éloigné de la fureur urbaine, et c'est souvent le cas chez Le Clézio. Ce dernier a également tendance à diluer le temps pour le faire tendre au mythe, en négligeant les références précises. Le temps du récit poétique est souvent celui de l'enfance, ce que corrobore aussi Le Clézio, notamment dans Mondo et La Ronde, qui forment notre corpus. L'écriture de ce type de récit est proche du poème en prose. Elle cultive les parallélismes et le travail sur le signifiant. Mais les récits poétiques de Le Clézio s'éloignent aussi des critères définis par J.-Y. Tadié. Les personnages n'y sont pas que des prétextes à rêverie, mais les victimes de rouages sociaux qui les écrasent : voleurs, orphelins, mères célibataires, travailleurs immigrés. Le récit poétique leclézien s'éloigne, par sa dimension politique et sociale, du récit poétique défini par Tadié, qui se caractérise par une certaine gratuité.

Mots-clés : récit poétique, temps, mythe, personnage, stylistique, portée sociale

Les nouvelles de J.-M.-G. Le Clézio sollicitent souvent l'imaginaire. Elles sont fréquemment situées dans des pays exotiques pour le lecteur métropolitain. S'ils ne sont pas toujours nommés, ils sont souvent ensoleillés. Ses personnages observent un monde que leur innocence ou leur gentillesse n'arrivent guère à modeler. L'écriture de Le Clézio ne sacrifie pas au clinquant ou au tape-à-l'œil. Elle sait rester simple en évitant la platitude. L'onirisme et la contemplation qui en émanent leur confère un des caractères qu'on attribue, en général, au récit poétique. C'est à celui-ci que Jean-Yves Tadié a consacré un de ses essais les plus célèbres¹. Étonnement, il ne cite pas Le Clézio. C'est la

¹ Tadié, J. Y., *Le Récit poétique*, PUF, Paris, 1978.

raison pour laquelle il nous a semblé possible d'envisager ici une rencontre entre le nouvelliste et l'universitaire, qui excellent, comme on le sait, tous deux dans leurs domaines respectifs.

On pourra envisager ici les critères qu'analyse Tadié, et interroger leur pertinence quand on les applique à deux recueils célèbres de Le Clézio : *Mondo* et *La Ronde*, publiés chez Gallimard en 1978 puis 1982¹. Comprenant respectivement huit et onze récits, ils fournissent un corpus déjà fort significatif : qui trop embrasse, mal étreint, et on ne pourrait évoquer les cinq recueils de nouvelles sans outrepasser les limites d'un article.

J.-Y. Tadié s'intéresse en premier lieu au personnage. Celui-ci est, chez les auteurs qu'il cite, souvent un simple prétexte à rêverie géographique : « Gracq, comme Giono voit le personnage comme un végétal qui fait corps avec la planète »². Venus de nulle part, « sans passé, comme nés d'hier »³, les êtres qui parcourent ce type de récit fusionnent avec la nature sans éprouver de malaise existentiel excessif. Les héros de *Mondo* et de *La Ronde* ont beaucoup de points communs avec eux. Ce ne sont pas des individus flamboyants, dont la quête se nourrirait d'une action trépidante. Les seules actions un peu violentes qu'accomplissent ces créatures, et dont aurait à souffrir la société qui les entoure, sont le vol et la resquille. Encore ont-elles des circonstances atténuantes ! Un licenciement économique a poussé le personnage principal de *O voleur, voleur, quelle vie est la tienne ?* à une activité qu'il réprouve mais à laquelle il ne peut plus échapper, conscient qu'elle finira mal. Titi et Martine, jeunes élèves d'une école de sténographie, en butte à un monde urbain opaque et hostile, vont tenter, dans la nouvelle qui donne son titre à *La Ronde*, un vol à mobylette qui s'achèvera en tragédie : un camion va percuter Martine et lui broyer les jambes. Dans *La grande vie*, Pouce et Poussy, orphelines ou adoptées, quittent leur atelier de confection pour tenter de vivre leur « histoire sans fin ». Elles se rendent en auto-stop sur la Côte d'Azur, puis en Italie, couchent dans des hôtels de luxe, mangent dans des restaurants qu'elles quittent sans acquitter leurs factures... Les personnages de ces trois récits de *La Ronde* veulent échapper à un monde qui leur refuse la dignité économique : on ne peut blâmer leur attitude, d'autant plus qu'ils en sont ou en seront

¹ Nous renverrons aux éditions de poche : *Mondo et autres histoires* (Folio, 1982) ; *La Ronde et autres faits divers* (Folio, 1995).

² Tadié, J. Y., op., cit., p. 78.

³ Idem., p. 21.

sévèrement punis. D'accord avec Tadié, on verra dans les héros lecléziens des êtres de fuite. Le récit poétique « emprunte la structure de l'itinéraire, il choisit le départ plutôt que l'arrivée »¹. De fait, quasiment tous les héros de *Mondo* et de *La Ronde* partent, au début ou à la fin du récit, et illustrent tous les aspects de la quête, ce *topos* du conte traditionnel, à ceci près qu'elle n'est pas ici toujours motivée par un but formulé.

Mondo, personnage éponyme du recueil, arrive ainsi d'on ne sait où dans une ville anonyme, et apostrophe gentiment les passants en leur demandant s'ils veulent bien l'adopter. Analphabète, il se lie avec des saltimbanques, vit dans la rue jusqu'au moment où les services sociaux s'emparent de lui. Enfermé, il met le feu à son matelas et disparaît comme il était venu... Quelle famille, quelle structure (ou manque de structure...) sociale a-t-il fui au départ ? On n'en sait rien, et ce mystère ajoute à la fascination qui émane de Mondo, enfant rayonnant et sociable, dont la disparition plongera sa ville d'adoption dans l'ennui.

Comme Pouce et Poussy, Lullaby est une fugueuse. Entre une mère abruti de médicaments depuis son accident, et un père peut-être fictif à qui elle écrit des lettres qu'elle n'envoie pas, elle quitte l'école, choisit la liberté et emprunte « le chemin des contrebandiers »², au nom évocateur d'itinéraires obliques. Daniel, héros de *Celui qui n'avait jamais vu la mer* fuit aussi son pensionnat. La police est indifférente, car il vient d'une famille pauvre, qui n'intéresse personne. Se prenant pour Sinbad, il gagne la mer, ce lieu privilégié des textes de Le Clézio, où il finira peut-être par se perdre : le narrateur se demande *in fine* où il a pu partir... Autre fugueuse, Annah gagne le domaine d'Orlamonde, promis à la destruction, et bien désireuse de se laisser enfouir dans les gravats. On la sauve de justesse. *Hazaran* est un récit étonnant, qui s'achève comme en écho du *Joueur de flûte de Hamelin*. Dans un bidonville de la *Digue des Français*, situé dans un pays non précisé, mais où s'entassent des travailleurs immigrés, la jeune Alia se lie d'amitié avec Martin, qui pratique une forme de jeûne mystique. Martin lui raconte l'histoire de Trèfle, un récit à énigmes dont l'enjeu est de répondre aux questions qui permettent d'atteindre « le pays d'Hazaran ». Un jour, des « hommes en gris »³ surviennent et annoncent la destruction imminente du bidonville, dont les habitants seront relogés dans la *Ville du futur*. Martin entraîne alors, après un ultime jeûne, la foule des siens dans le fleuve. On ne parle

¹ Idem., p. 107.

² Le Clézio, J.-M., *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 85.

³ Idem., p. 215.

pas clairement de suicide collectif, mais tout y fait penser. Gaspar, dans *Les Bergers*, se fait adopter par une tribu d'enfants nomades, avant de retrouver par hasard la ville et ses gendarmes : on apprend seulement alors qu'il s'était égaré. Jon, dans *La montagne du dieu vivant*, se contente de randonner en montagne. Mais il atteint un endroit sauvage et magnifique, puis rencontre un enfant qui se présente comme le propriétaire des lieux... Jon l'enchanté en jouant de la guimbarde, puis redescend sans qu'on sache s'il a vraiment vécu ou rêvé.

La fugue peut être une fuite désespérée, motivée par des raisons économiques ou politiques, même si Le Clézio n'en précise jamais le contexte. On ignore ainsi quel sort fuit Tayar dans *L'Echappé*, pourchassé par des soldats dans « les monts du Chélia »¹. Miloz et ses compagnons d'infortune sont des immigrés clandestins victimes d'un passeur sans scrupules, Tartanella. Le conducteur anonyme du *Jeu d'Anne* se rend, mû par une nécessité impérieuse, vers le lieu où sa compagne est morte accidentée. La pauvre Christine fuit dans *Ariane* la bande de loubards qui va lui faire subir un viol collectif. David, qui donne son titre à l'ultime nouvelle de *La Ronde*, quitte une famille disloquée, un frère qui le pousse à des fréquentations douteuses, et finit par se faire attraper après avoir commis un menu larcin.

Les personnages de Le Clézio partent-ils plus qu'ils n'arrivent, pour reprendre le distinguo formulé plus haut ? Mondo, Daniel, Martin et les siens quittent certes, à la fin du récit, le monde qui les emprisonnait : ce faisant, ils quittent aussi l'espace narratif, et se dérobent définitivement à nos yeux. Lullaby, Pouce et Poussy, Annah ont, quant à elles, fugué dès le début du récit. Daniel aussi, qui s'en va doublement : du pensionnat, et peut-être de la vie, ou bien sur un bateau, comme le suppose le narrateur. D'autres arrivent, dès l'*incipit* : Mondo, dans la ville inconnue qui l'accueille ; Gaspar, parmi les enfants nomades. Il reste qu'à l'intérieur du récit, les personnages « arrivent » aussi au lieu de leur quête : la « villa Aurore », pour Gérard Estève, qui répond à l'annonce de sa propriétaire ; Orlamonde, pour Annah ; « la maison grecque », pour Lullaby. Toute arrivée suppose qu'on est parti de quelque part. Certains reviennent : Lullaby, Gaspar, Pouce et Poussy, Titi et Martine, Annah sont happés par la société qu'ils ont voulu fuir, et à laquelle ils devront rendre des comptes, qu'il s'agisse de l'école ou de la justice.

Le départ peut se concevoir sans déplacement physique. Il n'est pas concevable pour Petite-Croix, héroïne aveugle de *Peuple du ciel*.

¹ Idem., p. 59.

Mais elle est en communication avec les éléments, les nuages, les abeilles et comprend leur langage. Lorsque « la lumière brûle et fait mal »¹, le dieu Saquasohuh lui apparaît, despotique et caniculaire. Sa danse indique à Petite-Croix que le monde va être pris la tourmente de la guerre : « Les grandes villes sont embrasées par la lumière intense qui jaillit du fond du ciel »². » On sait que le soldat qui s'était lié d'amitié avec elle est parti pour la Corée... Juba dans *La roue d'eau*, garde ses bœufs près de sa noria, quand lui apparaît, comme un mirage, la ville de Yol. Il se croit bientôt roi d'un peuple de Nubie, époux de Cléopâtre Sélééné, père de Ptolémée... avant que les cris de ses proches, qui l'appellent, n'interrompent sa rêverie.

Les personnages de *Mondo* et de *La Ronde* sont presque tous donc contraints à la fugue ou à l'errance, fût-elle mentale. Une seule exception : Liana qui, dans *Moloch*, accouche seule, dans sa caravane, sous les yeux ambigus d'un chien berger jaloux... Il n'en demeure pas moins qu'elle a dû, elle aussi, fuir la société, à laquelle elle ne se raccroche plus que par le contact épisodique de Judith, l'assistante sociale.

Tadié estime que les personnages du récit poétique sont des « anti-héros » : cela paraît aussi clairement le cas dans les nouvelles de *La Ronde* et de *Mondo*. C'est d'autant plus vrai qu'ils sont tous des victimes. Titi et Martine, Pouce et Poussy, David, le voleur portugais d'Ericeira³ sont victimes d'un monde qui, ne leur proposant qu'une vie sans perspective, les pousse à l'illégalité. Lullaby, Annah et Daniel vivent l'école comme une structure carcérale ou, au mieux, inutile. Lullaby doit d'ailleurs subir les questions indiscretes de sa directrice, qui veut absolument lui faire dire que sa fugue a une origine amoureuse. Mondo, vagabond illettré, et le peuple de la « *Digue des Français* » sont victimes d'un monde qui veut les formater : d'où leur choix de disparaître. Gaspar, citoyen égaré parmi un peuple de nomades, devient bientôt victime de l'incompréhension de son ami Abel. Gaspar l'a empêché de tuer avec sa fronde un ibis blanc : c'est désormais Gaspar que va poursuivre Abel. Miloz et ses camarades d'infortune sont les victimes d'un passeur cynique. Tayar fuit vraisemblablement un régime tyrannique dont les sbires ont juré sa perte. La cécité de Petite-Croix fait d'elle une proie facile pour le dieu cruel qui l'assaille et lui inspire des

¹ Idem., p. 241.

² *Mondo*, p.242. Idem., p. 241.

³ *O voleur, voleur, quelle vie est la tienne ?*, Le Clézio, J.-M., *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995. p 225.

visions d'apocalypse. Liana et Christine sont des créatures fragiles et solitaires qui se voient imposer la menace ou le viol. Le compagnon d'Anne est lui aussi victime de la fatalité qui a coûté la vie à son amie.

Seuls Gérard Estève, dans *Villa Aurore*, Jon et Juba échappent à ce statut. Les deux derniers ont vécu un rêve qui les a plongés un instant dans la grâce. Gérard laisse à son destin Marie Doucet, propriétaire de la villa, qui subit la pression de promoteurs cupides et malhonnêtes.

Plusieurs de ces anti-héros sont d'ailleurs orphelins (Annah), adoptées (Pouce et Poussy), sans famille (Mondo), ou issus d'une famille visiblement déstructurée (David), voire absente (Petite-Croix). Beaucoup sont des enfants, ou des adolescents : c'est le cas pour tous les personnages principaux de *Mondo*, œuvre qui appartient il est vrai à la « littérature jeunesse ». On rencontre dans *La Ronde des jeunes filles* (Titi, Martine, Pouce et Poussy), une jeune femme (Liana), deux enfants (Annah, David), de jeunes adultes (*L'échappé*, *Villa Aurore*, *Le jeu d'Anne*, *Le passeur*). Ces statuts font d'eux des êtres vulnérables, moins aptes à accepter les compromissions du monde adulte. Pour J.-Y. Tadié, l'enfant est d'ailleurs par définition le personnage du récit poétique : il n'est, en effet,

[...] guidé par aucune des motivations qui sont des machines à progresser dans la durée, à faire avancer l'intrigue. (...) Grandet happé par l'argent, Julien Sorel par le goût du pouvoir ont une raison de "passer le temps".¹

Foncièrement pur et désintéressé, l'enfant est aussi une proie facile pour ceux qui ne baignent pas dans son univers. « C'est pourquoi aucun de ces textes ne nous montre l'enfant devenir adulte »² : l'âge adulte signifie l'entrée dans le monde des compromissions, de la corruption de l'âme. Mais la fragilité des jeunes adultes lecléziens les préserve de tels défauts. « Le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit »³ : les victimes qu'anime Le Clézio peuvent, en effet, difficilement échapper à ce sort. « Personnages sans passé, comme nés d'hier »⁴, on l'a déjà dit, ils ne sont pas suffisamment armés pour affronter les turpitudes de la société : tout au plus peuvent-ils les constater, pour les fuir, pas pour les combattre. Mais la plupart échouent même dans la fuite. La police ou l'école récupèrent Pouce, Poussy et Lullaby, le gardien du

¹ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 89.

² Idem., p. 89.

³ Idem., p. 17.

⁴ Idem., p. 21.

magasin prend David sur le fait, la fourrière du *Ciapacan* ramasse Mondo, « l'homme au casque jaune¹ » empêche Annah de s'ensevelir avec Orlamonde, Tayar sera sans doute rattrapé...

Les critères que par lesquels J.-Y. Tadié définit le personnage du récit poétique correspondent souvent à ceux de Le Clézio :

*Quant à leurs rapports avec autrui, ils sont toujours obliques, jamais directs, parce qu'ils relèvent, non de la perception, mais du rêve.*²

C'est forcément vrai de Petite-Croix, de Jon ou de Juba, en proie à des visions intérieures. On peut le dire aussi d'Annah, de Lullaby ou de Gérard Estève, qui rêvent d'un monde meilleur dans un bâtiment qui les fascine : Orlamonde, la maison grecque et la Villa Aurore. David rêvait de voir la mer, qui l'emporte finalement on ne sait où.

Toutefois, bien des héros lecléziens échappent, par leur destin tragique, à un onirisme que J.-Y. Tadié considère comme positif. Le supplice de Christine n'en relève pas, pas plus que l'accident de Martine, la traque de « *l'échappé* » ou celle de Gaspar, ainsi que la vie misérable des victimes du « *passer* ». Martin conduit Alia vers ce lieu fantasmé, Hazaran, qui est sans doute la mort. Celle-ci a bien emporté Anne, sans espoir de retour.

Le personnage se meut dans un espace choisi. « Le récit poétique recherche des lieux aimantés »³. On retrouve ici la tradition idyllique du *locus amœnus* :

*Le récit poétique élit un lieu paradisiaque qui s'oppose absolument aux décors de rencontre du récit réaliste. (...) L'auteur n'atteint à la plénitude de son chant que parce qu'il a rencontré sa terre d'élection.*⁴

Orlamonde, la villa Aurore, « la maison grecque », « la maison de la lumière d'or » de Mondo, ainsi que « la montagne du dieu vivant », la mer que découvrent Daniel, Lullaby et Mondo, la vallée de Genna où se perd Gaspar justifient cette appellation. Le Clézio est un grand « descripteur », et il excelle dans l'évocation de paysages vastes, étendus, propices à l'élévation et à l'envol lyrique :

¹ Le Clézio, J.-M., *Orlamonde*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 249.

² Tadié, J.-Y., op., cit., p. 24.

³ Idem., p. 69.

⁴ Idem., p. 51.

Quand elle était ici, dans sa maison, Annah ne voyait rien d'autre que le ciel et la mer. Le soleil avançait devant elle, sa lumière éclairait le fond de l'alcôve, et il y avait, sur la mer, le grand chemin qui ressemble à une cascade de feu.¹

Mais ce *locus amœnus* ne peut s'accommoder d'un contenu tragique. Christine est poursuivie parmi « les blocs des immeubles, pareils à des géants debout au milieu des terrains et des parkings », dans « la lumière froide et humide des réverbères »². On sait que la ville obsède Le Clézio, et que ce décor se caractérise chez lui par ses arêtes tranchantes, sa nudité blafarde, son inhumanité:

Dans les immeubles neufs, de l'autre côté des fenêtres pareilles à des yeux éteints, les gens inconnus vivent à peine, cachés par les membranes de leurs rideaux, aveuglés par l'écran perlé de leurs postes de télévision.³

Liana dans son mobile home, Titi et Martine, Pouce et Poussy rencontrent l'hostilité d'une ville qui n'est pas faite pour les faibles. Mais l'univers naturel n'est pas forcément plus humain. Aazi et Tayar s'écorchent les pieds dans les cailloux des « monts du Chélia ». Dans *Le passeur*, les immigrés clandestins grimacent de douleur en marchant sur des « galets coupants ». « Un vent violent et plein de menaces » poursuit Gaspar dans sa fuite. « C'est l'heure où la lumière brûle et fait mal »⁴ : accablée par le soleil à son zénith, Petite-Croix va subir l'agression mentale du dieu Saquasohuh. Dans la plupart des nouvelles qui nous occupent ici, la tension est palpable. Elle s'accommode donc mal d'un espace qui se contenterait de « donner au rêve sa demeure »⁵ : le rêve, pour les personnages de Le Clézio, se tourne souvent en cauchemar. « Le monde n'est plus le cadre ou l'enjeu d'une lutte, mais l'objet d'une rêverie, d'une découverte »⁶ : c'est souvent faux, dans *La Ronde* et *Mondo*. On l'a vu, les personnages font de leur fuite une manière de lutte contre un monde hostile, même si cela les amène à découvrir des espaces inédits. Selon Tadié encore, « l'effacement du personnage laisse à

¹ Le Clézio, J.-M., *Orlamonde*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 240.

² Le Clézio, J.-M., *Moloch*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 99.

³ Le Clézio, J.-M., *La Ronde*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p.22.

⁴ Le Clézio, J.-M., *Peuple du ciel*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 241.

⁵ Tadié, J.-Y., op. cit, p. 57.

⁶ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 17.

l'espace, au décor, urbain ou naturel, une place privilégiée »¹. C'est inexact chez Le Clézio : le personnage a toujours une épaisseur humaine considérable, qui le rend si violemment attachant. Le décor n'en est pas moins important. Le héros en tire sa force ou son désarroi. L'un et l'autre se nourrissent de leur puissance respective. Arrivé au sommet de la « montagne du dieu vivant »², Jon découvre un caillou qui a « exactement la forme de la montagne »³. Il se dématérialise, a l'impression de survoler le territoire où il se trouve :

Pendant ce temps, le ciel autour de la montagne se défaisait et se reformait. Les nuages glissaient sur la plaine de lave, les gouttelettes coulaient sur le visage de Jon, s'accrochaient à ses cheveux. Le soleil luisait parfois, avec de grands éclats brûlants. Le souffle du vent circulait autour de la montagne, longuement, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre »⁴.

Cette dissociation, suivie d'une communion avec l'espace naturel précède la rencontre avec l'enfant-dieu. « L'espace (...) se met au service d'une quête d'instant privilégiés, qui va de l'attente à la rencontre »⁵ : c'est vrai ici, ça l'est dans les récits heureux de *La Ronde* et de *Mondo*, mais ce ne sont pas les plus nombreux. Souvent harcelés et pourchassés, leurs personnages ne peuvent goûter à l'euphorie dont jouit Jon dans la montagne. Mais, d'accord avec J.-Y. Tadié, on dira que « l'espace du récit poétique est (...) celui d'un voyage orienté et symbolique »⁶. C'est l'occasion d'analyser la fonction mythique de ce genre, à laquelle Tadié consacre des lignes éclairantes.

Il est impossible de dissocier le temps du mythe. Le temps mythique est éternel : aucune limite chronologique ne le borne. Le temps du récit poétique, note J.-Y. Tadié, est souvent celui de l'enfance. Or, « l'enfant comme héros littéraire déstructure le temps du roman classique. Il vit dans un temps sans date (...) qui nie l'avenir en remontant sans cesse vers l'origine »⁷. Il est indifférent à l'histoire comme à la chronologie. « Un grand nombre de récits poétiques abolit

¹ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 9.

² Le Clézio, J.-M., *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 132.

³ Idem, p. 134.

⁴ Idem, p. 135.

⁵ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 10.

⁶ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 9.

⁷ Idem., p. 89.

toute référence à l'histoire »¹ : on n'y trouve aucune allusion à des dates, à des événements précis. « Le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine »².

On ne peut que constater l'adéquation de ces propos avec les textes des deux recueils qui nous occupent ici. Aucun n'est précisément daté. Seul *Moloch* s'ouvre sur une date précise, celle du 15 août 1963³. Une date suivra, celle du 3 octobre⁴ : mais elles ne concernent que les étapes de la grossesse de Liana... C'est un peu comme si l'auteur faisait un pied de nez à ce qui rythme le récit classique : la sacro-sainte chronologie, ponctuée de références à des faits historiques qui la confirment et nous rassurent. Celle de *Moloch* est une chronologie privée qui ne regarde que l'héroïne. Elle n'offre qu'un apparent garde-fou au lecteur qui voudrait s'y accrocher pour y voir des repères. Presque tous les textes de *La Ronde* et de *Mondo* pourraient se passer aujourd'hui comme il y a quarante ans, à l'exception de *Peuple du ciel*, qui évoque la guerre de Corée. Sinon, seule la présence des indices du monde moderne : voitures, engins, télévisions, immeubles... permet de les situer. D'où leur actualité : d'autres jeunes filles subissent, de nos jours, des « tournantes » dans les sous-sols sinistres des cités ; d'autres accouchent dans la solitude ; d'autres fuguent pour fuir un monde qui ne les comprend pas et les méprise... *Le passeur* anticipait un phénomène que la disparition des frontières européennes a amplifié. Les promoteurs à pied d'œuvre dans *Hazaran* et *Orlamonde* sévissent toujours.

Si Le Clézio ne dénonce pas clairement tel régime politique, pas plus qu'il ne nomme précisément les bourreaux dont Christine, Tayar ou David sont victimes, on peut, d'accord avec J.-Y. Tadié, estimer qu'il élargit les anecdotes qu'il relate à la dimension du mythe, « parce que les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles »⁵. Ce type de récit « est une machine à reproduire des sens cachés »⁶. Le Clézio nous invite à les chercher, notamment par un décalage entre certains titres et le nom des personnages. Pourquoi l'infortunée Christine évolue-t-elle dans un récit qui s'intitule *Ariane* ? Cherche-t-elle, comme l'héroïne antique, à fuir le labyrinthe des cités et leurs violeurs-Minotaures ? Pour elle, hélas, il n'y aura ni Thésée, ni fil salvateur. *Moloch*, dieu dévoreur d'enfants, désigne

¹ Idem., p. 90.

² Idem., p. 99.

³ Le Clézio, J.-M., *Moloch* in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris. 1995, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 165.

⁶ Idem., p. 161.

évidemment le chien berger Nick, délaissé par sa maîtresse, et qui semble lorgner le nouveau-né avec une gourmandise méchante. Abel lance sa fronde contre Gaspar, ce qui rappelle l'histoire biblique. Revenant en arrière Miloz traverse le « fleuve Roïa, celui qu'il a traversé il y a un an, le fleuve presque sans eau de l'oubli »¹, écho du Léthé. Ayant rencontré « le dieu vivant », Jon redescend purifié de la montagne. Gaspar retrouve la ville après un séjour dans une tribu sauvage où il a appris à vivre au contact de la nature et des bêtes.

La mer, mais la mer chaude, bleue, linéaire, forme dans les récits de Le Clézio un paysage archétypal où les personnages se ressourcent. Son apparition plonge Mondo, Annah, Lullaby, Gérard et Daniel dans une adoration muette :

*Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui.*²

Le personnage du récit poétique « *accomplit des gestes qui font de lui le sujet d'une initiation* »³. On ne peut qu'acquiescer, à une réserve près : les rites initiatiques que subissent les héros lecléziens sont parfois tragiques. Ce sont souvent des scènes primitives qui les mettent en présence du mal : désir de meurtre (*Les bergers*) d'Anne), tendance suicidaire collective (*Hazaran*) ou individuelle (*Orlamonde*), expérience du cynisme (*Le passeur*) ou du harcèlement (*L'échappé*). On en sort, quand on en sort, plus mûr, certes, mais blessé : « L'espace du récit poétique (...) est celui d'un voyage orienté et symbolique »⁴. Cet espace « se met au service d'une quête d'instant privilégiés, qui va de l'attente à la rencontre »⁵ : on ne saurait, en effet, concevoir d'initiation sans rencontre, avec un « dieu vivant », un « Moloch » ou un lieu élu. Nos personnages rencontrent souvent des êtres aussi purs qu'eux. Plus âgés, ils les entourent de leur affection, les protègent quand ils le peuvent, en sont comme des doubles émus. Ce sont aussi des solitaires, des marginaux. Mondo, Gérard Estève et Alia rencontrent ainsi Thi Chin, Marie Doucet et Martin. L'une habite la « maison de la lumière noire », l'autre la « villa aurore », le dernier un « château », qui n'est en fait

¹ Le Clézio, J.-M., *Le passeur*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 221.

² Le Clézio, J.-M., *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 172.

³ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 146.

⁴ J.-Y. Tadié, op. cit., p. 9.

⁵ Idem, p. 10.

qu'une pauvre cabane. Le « sens caché » du récit peut se lire aussi dans une langue inconnue : celle que parlent les enfants nomades, et dont Gaspar apprend des bribes ; le grec, aussi, qui surgit à deux reprises. Lullaby déchiffre le mot « XAPIΣMA » sur la maison qui surgit devant elle et suscite son émerveillement¹. Gérard, par contre, contemple sans le comprendre le mot « OUPANOS » dans le temple du domaine de Marie : « C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas »².

Le mythe n'aime pas les précisions spatio-temporelles. Le Clézio ne cite aucun nom précis de pays connus. Il évoque parcimonieusement quelques lieux-dits : Timgad, ancienne cité romaine d'Algérie ; Calern et Cheiron permettent de localiser l'action de *L'échappé* : Tayar a réussi à quitté son pays d'origine, où il était poursuivi pour des raisons mystérieuses, et a gagné la Côte d'Azur. « *La montagne du dieu vivant* » se confond avec le mont Reydabarmur, en Islande. Les « *mesas* » de *Peuple du ciel* évoquent bien sûr le Mexique, dont Le Clézio a une connaissance intime. On sait que Miloz vient de Trieste. Mais ces précisions sont incidentes, et on ignore le noms des villes qui forment le décor de nombreuses nouvelles : « *La ronde* », « *Moloch* », « *Mondo* »... Les noms des personnages fournissent des indices, surtout quand les récits se déroulent dans des pays « exotiques » pour un lecteur européen : c'est vrai surtout dans *L'échappé* (Tayar, Aaziz, Meriem) et dans *La roue d'eau* : Juba porte le nom d'un ancien roi de Maurétanie romaine, dont il est peut-être une réincarnation. Mais la plupart des personnages de nos deux recueils portent, on l'a vu, des noms très courants et très simples. Tadié remarque que les noms, dans le récit poétique, sont souvent simples, parfois monosyllabiques, comme s'il ne fallait pas leur donner trop d'étoffe sociale. Les personnages n'ont d'ailleurs pas souvent de noms de famille : on ne relève guère que Gérard Estève et Marie Doucet, dans *Villa Aurore* ; Tartamella et Miloz, dans *Le Passeur* : encore ces derniers n'ont-ils pas de prénoms. Le récit poétique ne fait pas concurrence à l'état civil... Si on veut des personnages riches de sens virtuel, ouverts à tous les possibles, il ne faut pas les emprisonner dans un arbre généalogique.

Cette limpidité du personnage rejoint celle de l'intrigue. Selon J.-Y. Tadié, elle est inexistante, voire absente du récit poétique : « Il y a une facilité, une grossièreté de l'événement devant lequel l'auteur de récit

¹ Le Clézio, J.-M., *Lullaby*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 93.

² Le Clézio, J.-M., *Villa Aurore*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 113.

poétique recule »¹. D'où l'importance, chez lui, de la description, « lieu où le récit n'est pas lié par la progression linéaire de l'intrigue »². Ce récit est « libéré des contraintes de l'intrigue et de la fiction »³ : on peut d'ailleurs se demander si, à ces conditions, on peut encore parler de récit... Le récit poétique selon Tadié s'apparenterait plutôt au poème en prose. Son rythme est forcément lent : « Si le récit poétique est celui d'une découverte, son mouvement est celui de la marche, de la promenade, du train »⁴. Tout cela n'est pas tout à fait vrai chez Le Clézio. Si l'intrigue surgit avec la première question non immédiatement résolue, on peut penser que chacun de nos dix-neuf récits en contient une, fût-elle mince : Tayar sera-t-il rattrapé ? Qui donc a vraiment rencontré Jon ? D'où vient Mondo, et où est-il allé ? Que sont devenus Daniel et David ? la question peut rester en suspens comme elle peut être résolue : Christine échappera-t-elle à ses poursuivants ? Annah s'ensevelira-t-elle avec Orlamonde ? Non : la fin nous l'apprend, mais intrigue il y a eu. La lenteur est certes son rythme préféré. C'est forcément le cas dans *Peuple du ciel*, et dans les textes oniriques : *Hazaran* et son récit enchâssé, *La montagne du dieu vivant*, *La roue d'eau*. C'est le cas aussi des quêtes contemplatives de Lullaby, de Mondo, du compagnon d'Anne comme de *Celui qui n'avait jamais vu la mer*. C'est encore vrai lors du dialogue douloureux, mais reposé, qui met en scène le narrateur et le voleur entraîné dans le cycle de son activité. Ce n'est pas vrai quand l'action se précipite (*La ronde*, *Moloch*, *L'échappé*, *Ariane*, *Le passeur*), ce qui peut arriver dans les dernières pages (*Les bergers*) ou dans la conclusion brutale (*La grande vie*). « D'où l'impression d'ennui de bonne compagnie que dégagent parfois ces récits, pièges de la lenteur et de la répétition »⁵ : Le Clézio n'échappe pas forcément à ce grief, qui est très subjectif. Mais, le lisant, on n'a jamais le sentiment de se trouver dans un salon de thé...

Le style, très descriptif, peut provoquer une lassitude chez le lecteur pressé. J.-Y. Tadié évoque « l'emballage rhétorique de nombreux récits poétiques, où l'avalanche d'images accable l'objet qu'il s'agissait au départ de décrire »⁶. Cela n'apparaît pas chez Le Clézio, dont le style, limpide, imite souvent le langage enfantin. L'auteur utilise

¹ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 107.

² Idem., p. 55.

³ Idem., p. 55.

⁴ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 53.

⁵ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 87.

⁶ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 52.

beaucoup de présentatifs, emploie souvent « *peut-être que...* » en tête de phrase, sans postposer le sujet (comme le petit Nicolas ! Ce voisinage n'est pas insultant.) :

*Peut-être qu'ils avaient cherché à apercevoir la maison d'Anne, là-bas, perdue dans le nœud des artères. (...) Peut-être qu'ils s'étaient allongés de nouveau dans le petit bois (...)*¹

Il aime le présent de narration, préfère l'asyndète ou la parataxe à la subordination, ne choisit pas d'éviter les répétitions par des substituts :

*David aussi a faim. Il pense qu'il n'a rien mangé depuis hier soir, rien bu non plus. Il a soif et faim, mais il ne veut pas retourner vers la vieille ville. Il marche sur les plages de galets jusqu'au cours d'eau qui serpente lentement.*²

On est loin des « défilés d'images »³ qui, selon Tadié, caractérisent le récit poétique. Ce dernier voit dans celui-ci une abondance d'« échos » de « reprises qui correspondent, à grande échelle, aux assonances, allitérations, rimes »⁴ :

*Tout se passe comme si le roman poétique en prose compensait à la manière du vers libre l'absence de rime, et à la manière du poème en prose l'absence de découpage : par un renforcement du système phonétique et syntaxique fondé sur les parallélismes.*⁵

Le récit poétique va jusqu'à rejoindre l'organisation typographique du poème en prose, en distribuant avec une visée plastique les blancs et les noirs sur la page.

On ne voit rien de tel dans *La Ronde* et *Mondo*, mais on remarque des échos d'une nouvelle à l'autre. Tadié envisage d'ailleurs cette possibilité : « Quand il n'y a pas parallélisme de sons, il y a parallélisme de sens »⁶. Lullaby et Gérard découvrent une inscription en grec sur une maison qui les enchante. Dans le même cadre, Mondo et Gérard rencontrent une femme qui les comprend : Thi Chan et Marie Doucet. La

¹ Le Clézio, J.-M., *Le jeu d'Anne*, in *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982, p. 141.

² Le Clézio, J.-M., *David*, in *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995, p. 267.

³ Tadié, J.-Y., op. cit., p. 56.

⁴ Tadié, J.-Y., op., cit., p. 14.

⁵ Idem., p. 182.

⁶ Idem., p. 188.

mère de Lullaby est malade, tout comme celle d'Annah. Leur père est mort ou absent. Annah aussi se réfugie dans un domaine de pierres, Orlamonde, pendant des trois autres. On a vu que bien des personnages des deux recueils ont une situation sociale identique, qu'ils viennent souvent de nulle part pour disparaître, ou bien être happés par le monde qu'ils voulaient fuir. C'est surtout à ce niveau qu'il faut repérer les parallélismes que signale Tadié. Le Clézio ne sacrifie pas à l'exercice un peu gratuit d'orner sa prose d'homophonies ou de calembours : l'enjeu humain de ses textes en souffrirait.

Tadié cite d'ailleurs Giono, Gracq, Limbour, Paulhan, Larbaud, Mandiargues, Giraudoux : autant de grands laboureurs de paysages et de mots, qui ne font certes pas de la revendication sociale leur objectif principal. De fait, s'il « conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux »¹, le récit poétique semble pour J.-Y. Tadié trouver sa propre fin en lui-même, un peu comme l'« aboli bibelot d'inanité sonore » de Mallarmé : « se coupant du monde, refusant de décrire l'histoire et la société, la littérature devient son propre sujet et ne cesse de contempler son reflet dans l'eau dans l'eau du langage »². C'est surtout ici que les récits de Le Clézio échappent à la grille de J.-Y. Tadié. Nulle gratuité, dans les nouvelles de *Mondo* et de *La Ronde* (mais aussi, bien sûr, dans toute l'œuvre de leur auteur) : malgré leur onirisme, leur fraîcheur, l'innocence de leurs personnages-victimes, ces textes ont toujours un sens politique et social. Tadié semble, il est vrai, considérer des récits dont les personnages sont soit riches et désœuvrés, soit si désincarnés qu'ils n'ont guère de consistance humaine : « Le héros du récit poétique est à la fois le sujet d'une quête et le sujet d'une phrase »³. Ce serait presque un être de raison, simple ectoplasme, prétexte à « donner au rêve sa demeure »⁴ : Cela les situe loin des problèmes sociaux qu'évoque Le Clézio, dont les personnages appartiennent souvent aux classes défavorisées. Ils sont aussi parfois, plus radicalement, de purs marginaux, comme Mondo ou des déclassés, comme le voleur de *La Ronde*. On est loin du « caractère uniquement verbal »⁵ de l'existence des personnages décrits par Tadié, jouets d'un récit « qui ne renvoie qu'à sa propre structure, selon les lois

¹ Idem., p. 8.

² Idem., p. 16.

³ Idem., p. 47.

⁴ Idem., p. 57.

⁵ Idem., p. 29.

de la fonction poétique »¹. Pour lui, « Le vide sémantique du personnage fait le plein du texte »², « Les personnages riment comme des mots, ils sont là pour la rime, non pour la psychologie ou pour produire un effet de réel »³. Rien de tel, dans *Mondo* et *La Ronde* : Le Clézio ne met pas en scène des victimes innocentes de l'injustice pour le plaisir du verbe. Il dénonce, sans le dire explicitement, l'enchaînement de circonstances et les contextes socio-politiques qui contraignent ses héros à la fugue, au vol, au désespoir : dictature (*L'échappé*), omnipotence des promoteurs (*Orlamonde*, *Hazaran*, *Villa Aurore*), détresse économique (*Le Passeur*, *Hazaran*), absence de perspective scolaire et abrutissement à l'usine (*La ronde*, *La grande vie*), détresse de la femme seule, qu'elle soit enceinte (*Moloch*) ou violée (*Ariane*) ; détresse de l'enfance abandonnée (*Orlamonde*, *Lullaby*). Cela dit, on sera totalement d'accord avec Tadié quand il écrit : que « le parti pris didactique est absolument étranger à l'auteur du récit poétique »⁴. Le Clézio montre, il ne démontre pas. Il sollicite notre compassion. Libre à celle-ci de se transformer en révolte et, pourquoi pas, de nous inciter à l'action sociale ou caritative. Les nouvelles de *La Ronde* et de *Mondo* sont-elles des « récits poétiques » ? Au sens où l'entend exactement J.-Y. Tadié, non : il leur manque la dimension aristocratique, le raffinement parfois précieux qu'on trouve chez Julien Gracq ou Mandiargues. Sont-ils des récits « socio-poétiques » ? L'expression a un sens critique particulier... On parlera alors de « récits poétiques lecléziens », en espérant pouvoir en lire encore beaucoup : non contents d'enchanter, ils combattent notre égoïsme et incitent à regarder autour de soi, le monde qui souffre – qui chante, mais qui souffre...

Bibliographie

- Le Clézio, J.-M., *Mondo et autres histoires*, Folio, Paris, 1982
Le Clézio, J.-M., *La Ronde et autres faits divers*, Folio, Paris, 1995
Tadié, J. Y., *Le Récit poétique*, PUF, Paris, 1978

¹ Idem., p. 41.

² Idem., p. 45.

³ Idem., p. 43.

⁴ Idem., p. 65.

L'OBLICITÉ DU DISCOURS AFFECTIF DANS LE MALADE IMAGINAIRE DE MOLIÈRE

Răzvan VENTURA
razvan69@clicknet.ro

Résumé

Le *Malade imaginaire* est caractérisé par l'oblicité des personnages à l'égard du discours affectif : et cela soit par ingénuité (Angélique faisant part à Toinette de ses sentiments pour Cléante), soit par ridicule (Argan apprenant surpris que sa fille aurait déjà fait la connaissance du neveu de M. Purgon). Mais la simple innocence ou même la maladresse tourne en véritable stratégie lors de l'impromptu joué par Angélique et Cléante devant Argan et les deux Diafoirus. À travers l'entrelacement des discours et l'enchevêtrement de rôles, l'impossibilité des deux amoureux de déclarer ouvertement leurs penchants les mène à une oblicité du discours, manifestée par plusieurs procédés : le monologue amoureux joué par Cléante devant le père de la fille ; le théâtre dans le théâtre – où Argan et les deux Diafoirus jouent le rôle de spectateurs inopportuns, Thomas devenant même – à son insu – un personnage ; le discours affectif se trouve de cette manière saturé, faisant pendant à l'ennuyeuse tirade prodiguée par Thomas Diafoirus.

Mots-clés : oblicité, discours, communication, affectif, amour

Tout discours affectif se trouve conditionné par une relation étroite et *directe* entre deux sujets : c'est le caractère exclusif de cette relation qui assure un contenu *essentiel* au déroulement de toute action, y compris dramatique. Pourtant, la tempérance et la « discrétion » classiques font de telle manière que la communication est chaque fois déviée vers un intermédiaire, aspect qui ne paraît pas avoir attiré l'attention à l'exégèse : « Nimeni nu pare să se fi întrebat de ce protagonistul nu se destăinuia aceluia pe care îl iubea, așa cum ni se pare firesc. »¹. L'expression de la réciprocité n'étant pas caractéristique au discours amoureux classique, le caractère immédiat et direct du discours affectif pouvait facilement faire place à une oblicité de celui-ci.

Le Malade imaginaire amène au premier plan un thème typique moliéresque – la confusion entre vérité et apparence visible dans le discours et la pratique des médecins. Le bourgeois Argan, se croyant à tort malade, est entouré par des médecins qui lui ordonnent des saignées, des purges et toutes sortes de remèdes afin de le dépouiller de son argent.

¹Toma, D., *Formele pasiunii*, Editura Meridiane, București, 1992, p. 162

D'autre part, sa femme, Béline, n'attend que sa mort pour pouvoir hériter. Leurs efforts sont contrariés par la servante Toinette, qui arrive même à se déguiser en médecin, en lui donnant des conseils plus raisonnables. Angélique, sa fille, aime Cléante ; mais Argan veut la faire marier à Thomas Diafoirus, le fils d'un médecin. Pour le convaincre qu'il se trompe de ses proches, Toinette recommande à Argan de faire le mort ; elle lui prouve ainsi que Béline est joyeuse d'être débarrassée de son mari, tandis qu'Angélique manifeste un chagrin sincère. Argan accepte donc l'union de sa fille avec Cléante, à la condition que ce dernier devienne médecin. Sur la suggestion de son frère, Béralde, Argan lui-même va devenir médecin.

Naturellement, les relations affectives se voient, elles aussi, soumises à ce jeu vérité – apparence. La pièce met en relief un tel détour par rapport au discours affectif, au niveau de tous les personnages : Angélique épanche ses sentiments pour Cléante à Toinette et cette dernière fait observer à Argan le refus de la jeune fille d'épouser Thomas Diafoirus ; enfin, Argan croit que sa fille avait déjà vu Thomas et qu'elle éprouve un penchant à son égard, sans rien comprendre aux aveux de sympathie de celle-ci envers Cléante. Mais ce qui était simple innocence (le premier cas) ou même maladresse (le second) tourne en véritable stratégie lors de la « leçon » de musique dispensée devant Argan et les deux Diafoirus. Une analyse de la scène « jouée » par Angélique et Cléante (II, 5) permet de saisir un entrelacement des discours et un enchevêtrement des rôles qui ôtent tout caractère immédiat au discours affectif ; aussi, l'oblicité du discours affectif est-elle à saisir de plusieurs points de vue.

CLÉANTE.- J'attendais vos ordres, Monsieur, et il m'est venu en pensée, pour divertir la compagnie, de chanter avec Mademoiselle, une scène d'un petit opéra qu'on a fait depuis peu. (A Angélique, lui donnant un papier). Tenez, voilà votre partie.

ANGÉLIQUE.- Moi ?

CLÉANTE, bas, à Angélique.- Ne vous défendez point, s'il vous plaît, et me laissez vous faire comprendre ce que c'est que la scène que nous devons chanter. (Haut.) Je n'ai pas une voix à chanter ; mais ici il suffit que je me fasse entendre ; et l'on aura la bonté de m'excuser par la nécessité où je me trouve, de faire chanter mademoiselle.

ARGAN.- Les vers en sont-ils beaux ?

CLÉANTE.- C'est proprement ici un petit opéra impromptu ; et vous n'allez entendre chanter que de la prose cadencée, ou des manières de vers libres, tels que la passion et la

nécessité peuvent faire trouver à deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur-le-champ.

ARGAN.- *Fort bien. Écoutons.*

CLÉANTE, sous le nom d'un berger, explique à sa maîtresse son amour depuis leur rencontre, et ensuite ils s'appliquent leurs pensées l'un à l'autre en chantant.- *Voici le sujet de la scène. Un berger était attentif aux beautés d'un spectacle, qui ne faisait que de commencer, lorsqu'il fut tiré de son attention par un bruit qu'il entendit à ses côtés. Il se retourne, et voit un brutal, qui de paroles insolentes, maltraitait une bergère. D'abord il prend les intérêts d'un sexe à qui tous les hommes doivent hommage ; et après avoir donné au brutal le châtement de son insolence, il vient à la bergère, et voit une jeune personne qui, des deux plus beaux yeux qu'il eût jamais vus, versait des larmes qu'il trouva les plus belles du monde. Hélas ! dit-il en lui-même, est-on capable d'outrager une personne si aimable ! Et quel inhumain, quel barbare ne serait touché par de telles larmes ? Il prend soin de les arrêter, ces larmes, qu'il trouve si belles ; et l'aimable bergère prend soin, en même temps, de le remercier de son léger service, mais d'une manière si charmante, si tendre et si passionnée, que le berger n'y peut résister ; et chaque mot, chaque regard, est un trait plein de flamme dont son cœur se sent pénétré. Est-il, disait-il, quelque chose qui puisse mériter les aimables paroles d'un tel remerciement ? Et que ne voudrait-on pas faire, à quels services, à quels dangers, ne serait-on pas ravi de courir, pour s'attirer un seul moment des touchantes douceurs d'une âme si reconnaissante ? Tout le spectacle passe sans qu'il y donne aucune attention ; mais il se plaint qu'il est trop court, parce qu'en finissant il le sépare de son adorable bergère ; et, de cette première vue, de ce premier moment, il emporte chez lui tout ce qu'un amour de plusieurs années peut avoir de plus violent. Le voilà aussitôt à sentir tous les maux de l'absence, et il est tourmenté de ne plus voir ce qu'il a si peu vu. Il fait tout ce qu'il peut pour se redonner cette vue, dont il conserve nuit et jour une si chère idée ; mais la grande contrainte où l'on tient sa bergère, lui en ôte tous les moyens. La violence de sa passion le fait résoudre à demander en mariage l'adorable beauté sans laquelle il ne peut plus vivre ; et il en obtient d'elle la permission, par un billet qu'il a l'adresse de lui faire tenir. Mais, dans le même temps, on l'avertit que le père de cette belle a conclu son mariage avec un autre, et que tout se dispose pour en célébrer la cérémonie. Jugez quelle atteinte cruelle au cœur de ce triste berger ! Le voilà accablé d'une mortelle douleur ; il ne peut souffrir l'effroyable idée de voir tout ce qu'il aime entre les bras d'un autre ; et son amour, au désespoir, lui fait trouver moyen de s'introduire dans la maison de sa bergère pour apprendre ses sentiments et savoir d'elle la destinée à laquelle il doit se résoudre. Il y rencontre les apprêts de tout ce qu'il craint ; il y voit venir l'indigne rival que le caprice d'un père oppose aux tendresses de son amour ; il le voit triomphant, ce rival ridicule, auprès de*

l'aimable bergère, ainsi qu'auprès d'une conquête qui lui est assurée ; et cette vue le remplit d'une colère dont il a peine à se rendre le maître. Il jette de douloureux regards sur celle qu'il adore ; et son respect et la présence de son père l'empêchent de lui rien dire que des yeux. Mais enfin, il force toute contrainte, et le transport de son amour l'oblige à lui parler ainsi (Il chante) :

*Belle Philis, c'est trop, c'est trop souffrir,
Rompons ce dur silence, et m'ouvrez vos pensées,
Apprenez-moi ma destinée :*

Faut-il vivre ? Faut-il mourir ?

ANGÉLIQUE répond en chantant.

*Vous me voyez, Tircis, triste et mélancolique,
Aux apprêts de l'hymen dont vous vous alarmez ;
Je lève au ciel les yeux, je vous regarde, je soupire :
C'est vous en dire assez.*

ARGAN.- Ouais ! je ne croyais pas que ma fille fût si habile, que de chanter ainsi à livre ouvert, sans hésiter.

CLÉANTE

*Hélas ! belle Philis,
Se pourrait-il que l'amoureux Tircis,
Eût assez de bonheur
Pour avoir quelque place dans votre cœur ?*

ANGÉLIQUE

Je ne m'en défends point, dans cette peine extrême :

Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

*Ô parole pleine d'appas !
Ai-je bien entendu ? Hélas !
Redites-la, Philis ; que je n'en doute pas.*

ANGÉLIQUE

Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

De grâce, encor, Philis !

ANGÉLIQUE

Je vous aime.

CLÉANTE

Recommencez cent fois ; ne vous en lassez pas.

ANGÉLIQUE

Je vous aime, je vous aime ;

Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE

Dieux, rois, qui sous vos pieds regardez tout le monde,

Pouvez-vous comparer votre bonheur au mien ?

Mais, Philis, une pensée

Vient troubler ce doux transport.

Un rival, un rival...

ANGÉLIQUE

*Ah ! je le hais plus que la mort ;
Et sa présence, ainsi qu'à vous,
M'est un cruel supplice.*

CLÉANTE

Mais un père à ses vœux vous veut assujettir.

ANGÉLIQUE

*Plutôt, plutôt mourir,
Que de jamais y consentir ;
Plutôt, plutôt mourir, plutôt mourir !*

ARGAN.- *Et que dit le père à tout cela ?*

CLÉANTE.- *Il ne dit rien.*

ARGAN.- *Voilà un sot père que ce père-là, de souffrir toutes ces sottises-là, sans rien dire.*

CLÉANTE.- *Ah ! mon amour...*

ARGAN.- *Non, non ; en voilà assez. Cette comédie-là est de fort mauvais exemple. Le berger Tircis est un impertinent, et la bergère Philis, une impudente, de parler de la sorte devant son père. Montrez-moi ce papier. Ah ! ah ! où sont donc les paroles que vous avez dites ? Il n'y a là que de la musique écrite.*

CLÉANTE.- *Est-ce que vous ne savez pas, monsieur, qu'on a trouvé depuis peu l'invention d'écrire les paroles avec les notes mêmes !*

ARGAN.- *Fort bien. Je suis votre serviteur, monsieur ; jusqu'au revoir. Nous nous serions bien passés de votre impertinent opéra.*

CLÉANTE.- *J'ai cru vous divertir.*

ARGAN.- *Les sottises ne divertissent point. Ah ! voici ma femme.*

L'exposé fait par Cléante sur l'impromptu représente en même temps un faux sommaire et une pause, car l'histoire en soi est perdue de vue. Le fragment a une fonction qu'on peut qualifier d'idéologique : Cléante expose pratiquement ses options, par des adjectifs fortement chargés du point de vue affectif. Sa fonction essentielle est celle de « programmer » la réception du texte, en l'orientant selon plusieurs critères : les informations sur la genèse de l'« œuvre » (c'est *un petit opéra qu'on a fait depuis peu*), le contrat de fiction et la définition du genre (il s'agit d'*un petit opéra impromptu*), la précision du contexte, les déclarations d'intention. Le rôle de Cléante est, bien sûr, celui de metteur en scène : non seulement il assigne un rôle à Angélique, mais il distribue aux autres leurs rôles (*brutal, indigne rival, caprice d'un père*) ou même les invite à adhérer à son idéologie (*Jugez quelle atteinte cruelle au cœur de ce triste berger !*). En dehors de cette fonction de communication, Cléante ne perd pas de vue que c'est la persuasive qui est l'essentiel, surtout si l'on se rapporte à la méfiance d'Angélique envers ses paroles (I, 4), ainsi qu'aux mots à valeur d'avertissement de Toinette : *j'ai vu de grands comédiens là-dessus*.

Le dialogue Angélique-Cléante – porté sous le masque de Philis – Tircis – représente évidemment une forme de « théâtre dans le théâtre », ce qui constitue par définition une variante d'oblicité. Cette oblicité est assurée premièrement par le système de rôles en soi, habilement assumé par les deux amoureux, dont le « duel théâtral » se consomme à travers une stéréotypie à plusieurs significations :

- bien sûr, cette stéréotypie peut être expliquée d'abord par la surprise provoquée à Angélique ; il est clair que la fille doit improviser, trouver rapidement ses mots, mais surtout répondre aux déclarations de Cléante par ses aveux - d'où la fréquence de *je vous aime* ;

- la répétition du message principal – *je vous aime* – a aussi un rôle phatique, sur la sollicitation du jeune homme ; ce renforcement du message s'adresserait aussi aux spectateurs, obligés d'assister à l'aveu sans se douter de sa vraie signification.

L'oblicité du discours est pourtant saisie dans la forme par Argan, mais non pas dans le fond ; c'est ce qui explique sa remarque sur ce « sot père que ce père-là. ». Plus encore, Argan et Thomas sont transformés dans des personnages à leur insu ; les deux se trouvent donc intégrés dans la pièce, en jouant vraiment leurs rôles : si Thomas ne réagit point, Argan arrive à... esquisser son propre portrait, et pas de la façon la plus désirable. D'ailleurs le discours amoureux est tout à fait saturé, faisant pendant à l'ennuyeuse tirade de Thomas Diafoirus. Les deux discours sont rapprochés de nouveau par une oblicité...perfide : Thomas a besoin de la permission de son père pour prononcer son texte, mais il se trompe de destinataire et se met à exposer à Angélique le discours préparé pour sa future belle-mère.

L'oblicité du discours affectif révèle donc un stratagème, mais elle montre aussi que le discours direct n'est pas propice à la communication sociale chez Molière. Les deux discours bénéficient ainsi de la permission du censeur de la communication : Argan constitue le censeur soi-disant « officiel », auquel s'ajoutent les « intermédiaires », « complices » des stratagèmes des deux jeunes hommes - M. Diafoirus dans le cas de Thomas, Toinette dans celui de Cléante. Le discours de Thomas, préparé d'avance, est une épreuve (partiellement ratée à cause du manque d'implication de Béline) de mémoire ; celui de Cléante est improvisé, mais il « bénéficie » de la participation du destinataire. Les deux présentent des documents écrits – la thèse contre les circulateurs, respectivement le soi-disant texte de l'opéra qui ne peut être compris par Argan – manière intéressante de nier l'efficacité du discours écrit. Intéressant est aussi le fait que les démarches des deux sont liées au paradigme théâtral – d'une part la dissection à laquelle Thomas invite

Angélique (donc un « divertissement » qui suppose des « acteurs » et des spectateurs), de l'autre le « théâtre dans le théâtre » offert par les deux amoureux. Mais la représentation de Thomas ne laisse aucune réplique à la jeune fille, laquelle est exilée dans la condition de spectateur ; Cléante, au contraire, fait introduire la fille au milieu du spectacle, en lui assignant un rôle central et même en l'associant à son entreprise de metteur en scène (car il est évident qu'Angélique improvise elle aussi ses vers, peut-être bien plus que Cléante, lequel aurait pu les composer d'avance). C'est ce qui explique la mise en scène envisagée par Angélique : la répétition *je vous aime* paraît adressée plutôt aux inopportuns spectateurs, qui sont invités ainsi à apprendre une réalité du cœur humain ; nous devons évoquer à cet égard le fait que le fragment finit étrangement dans une tonalité assez sombre, inouïe pour un texte d'amour (*plutôt mourir*). Argan paraît avoir cependant une bizarre intuition de l'insuffisance du texte, en demandant *que dit le père à tout cela* ; il semble saisir que le texte représenté dit simultanément **trop** (*tout cela* - le discours amoureux est saturé et bien répétitif) et **trop peu** (la réplique du père manque).

D'ailleurs, l'inégalité structurelle du discours est évidente et témoigne toujours de son oblicité : 17 vers sont dédiés à la déclaration d'amour, seulement 10 aux injonctions contre le père et le rival ; ces derniers sont de plus « noyés » dans le sec *Il ne dit rien* (le père), la phrase pouvant être interprétée aussi comme un ordre à l'égard du père. Une autre inégalité concerne les deux amoureux : Cléante garde le rôle d'arbitre, en parlant plutôt à la 3^e personne, tandis qu'Angélique préfère le parler direct, à la 2^e personne ; elle est ainsi subordonnée d'une certaine manière au jeune homme et répond aux indications et aux questions de celui-ci. En invitant la fille à déclarer son amour, puis à écarter tout obstacle (le rival, le père), Cléante déclare son amour, mais encore une fois d'une manière indirecte ; donc, l'oblicité caractérise même son discours.

Cette oblicité se répercute sur l'esprit même des spectateurs et surtout d'Argan. Tandis que les Diafoirus semblent parfaitement dupes de ce discours, Argan serait plus méfiant et ses paroles arrivent à frôler, sans qu'il le sache, la vérité : *Voilà un sot père... ; la bergère [est] une impudente de parler de la sorte devant son père*. Toutefois, Argan ne comprend pas correctement les expressions déictiques (qui renvoient à la situation d'énonciation) et il n'est pas à même de repérer les sélections contextuelles et circonstancielles. Son irritation (*votre impertinent opéra*) serait en mesure de mettre en évidence pourtant la révélation de l'oblicité du discours affectif.

L'oblicité du discours affectif ne peut être dissociée, évidemment, du plaisir éprouvé par le personnage moliéresque à parler. Toutefois, parler ce n'est pas (encore) communication ; l'oblicité relève donc d'une censure pure dans le discours et d'un aveu de l'échec de la communication. Dire dans un discours oblique se rapporte souvent à construire un univers de la communication où l'on a ménagé seulement quelques échappées.

Bibliographie

Toma, Dolores, *Formele pasiunii*, Meridiane, București, 1992.

LE COUPLE : UNE TENTATIVE DE CRÉER LA SOCIALITÉ

Liliana VOICULESCU
lilgoilan@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Notre étude interdisciplinaire se propose d'intégrer la notion de « socialité », exploitée surtout par le sociologue français Michel Maffesoli, à l'analyse littéraire du roman « Les Grandes Marées » de l'écrivain québécois Jacques Poulin. Nous essaierons de voir dans quelle mesure le lien social basé sur l'affectivité peut s'imposer dans la société dominée par le social rationnel.

Mots-clés : identité, social, socialité, lien social, affectivité, postmodernisme

Social et socialité

Le lien social, compris dans le sens de ce qui fait que les individus composent une société, se transforme du « social » caractérisant la modernité dans la « socialité » naissante dans les sociétés postmodernes de nos jours.

Norbert Elias, Michel Foucault et d'autres chercheurs ont mis en évidence le processus de domestication des mœurs aboutissant à la constitution du « social », vu comme un être-ensemble singulièrement mécanisé, parfaitement prédictible et essentiellement rationalisé. L'époque de la modernité fait reposer la vie sociale sur un individu rationnel, maître de ses instincts, qui sert de fondement à un contrat social, dirigé par, et grâce à, la Raison. C'est ce processus de rationalisation qui donne naissance à une famille figée dans sa structure nucléaire, qui favorise la mise au travail et qui engendre les grandes institutions éducatives, celles du travail social ou celles de la santé. La solidarité qui en résulte est plutôt mécanique étant promue par une technostrucure s'autoproclamant garante du bon fonctionnement de la vie sociale. L'expert en tout genre triomphe parce qu'il sait, à partir de la logique du « devoir être », de quelle manière il faut penser et de quelle manière il faut agir. En essayant de corriger les méfaits du devenir économique du monde et du productivisme qui lui était inhérent, un tel « social » apporte une indéniable assurance au plus grand nombre. Mais, en même temps, il « énerve » le corps communautaire en transférant à des instances lointaines et abstraites le soin de gérer le bien commun et le

lien collectif¹. Cet énervement se manifeste dans la perturbation de l'ordre social existant et des activités contrôlées ou autorisées par l'État, et par la création de nouveaux espaces publics issus de la société civile et soutenus par les membres de la communauté. Ce repli sur le privé est considéré par Baudrillard comme « un défi direct au politique, une forme de résistance active à la manipulation politique. »² Cette *mutation politique* au profit des membres de la société civile est définie par Maffesoli à travers la notion de *socialité* qui veut dire « que la société occidentale est arrivée à un point limite ou plutôt à la limite de son développement. Sa rationalité politique, fondée sur l'État, s'effrite et n'est plus capable de gérer le social. Ce dernier s'autonomise par rapport à la sphère politique. »³

Si la modernité peut se caractériser par l'assignation à la résidence : on est d'une profession, d'un sexe, d'une idéologie, d'une classe, bref, l'on a une identité et une adresse, toutes choses qui déterminent un *social* rationnel, mécanique et finalisé, la *socialité* est beaucoup plus confuse, hétérogène, mouvante et délimite un nouvel esprit du temps qui intègre le vécu, la passion et le sentiment commun. Le rationalisme abstrait moderne est remplacé par une vie sociale faite d'affects, de sentiments et même d'excès. Le social s'élargit en socialité en intégrant des paramètres humains que le rationalisme moderne avait laissés de côté. Le lien social se fonde sur l'émotion partagée et sur le sentiment collectif et plutôt que de dominer le monde, plutôt que de vouloir le transformer ou le changer, la tendance est de s'unir à lui par la contemplation et de le fêter. La raison humaine peut aspirer à l'unité, mais les sentiments et les affects ramènent à la turbulence et à l'inconfort de la multiplicité à l'intérieur de soi. À cause de cette multiplicité en lui-même, l'individu ne se reconnaît plus dans la rigidité sociale. Il est loin de la maîtrise de soi moderne, mais plutôt confronté à la participation à un soi collectif, à une subjectivité de masse fonctionnant, essentiellement, sur une fragmentation du moi. L'identité se fragilise. Les identifications multiples, par contre, se multiplient. Le terme même d'« individu » semble perdre sa mise. Maffesoli propose de parler, pour la postmodernité, d'une « personne » (« *persona* ») qui joue des rôles divers au sein des tribus auxquelles elle adhère. Le soi n'existe que dans et par

¹ Maffesoli, Michel, *Notes sur la postmodernité : Le lieu fait lien*, Paris, Éditions du Félin/Institut du monde arabe, 2003, p. 23.

² Baudrillard, Jean, *À l'ombre des majorités silencieuses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, p. 44.

³ Olivier, Lawrence, « Sociologie du présent et socialité chez Michel Maffesoli », in Punkhart, B., *Pour cesser de haïr le présent*, Montréal, Balzac, 1992, p. 57.

le regard de l'autre et ce processus renvoie directement à la réalité quotidienne. Beaucoup de phénomènes de la vie courante sont, sans cela, incompréhensibles. L'autonomie (je suis ma propre loi) ne prévaut plus, c'est l'hétéronomie (ma loi, c'est l'autre) qui prend la relève. Cette identification avec l'autre, cette prédominance du sociétal sur l'individuel, cette « perte du corps propre dans le corps collectif »¹, semblent être la caractéristique de la *communauté* sensible ou affective qui prend le relais de la société purement utilitaire.

La socialité dans le couple

Dans le roman *Les Grandes Marées*², la relation de Teddy et Marie est fondée avant tout sur le respect réciproque. Dans le cadre de leurs interactions, leur langage verbal et non-verbal, leurs gestes³ et leurs positions du corps créent un bien-être qui est basé sur l'affectivité, sur des valeurs et des intérêts communs et surtout sur le soin de garder la face de l'autre. L'appréciation du travail que l'autre fait⁴, l'épaule que chacun offre lorsque l'autre en a besoin, la minimisation des petits défauts physiques qui les dérangent⁵, sont autant de gestes qui contribuent aux liens émotionnels qui se tissent entre eux. Les moments passés ensemble les aident dans une certaine mesure à combler la

¹ Maffesoli, Michel, *op. cit.*, p. 50.

² Poulin, Jacques, *Les Grandes Marées*, Bibliothèque quebecoise, 1990. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GM*.

³ Les gestes sont aptes à transformer la communication en communion intersubjective (Greimas, A.J., Courtes, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, p. 165). George Herbert Mead dans *L'Esprit, le soi et la société* (*op. cit.*, p.69) affirme aussi que « [l]a signification d'un geste, pour un individu, c'est la réaction adaptative d'autrui, car celle-ci indique le résultat de l'acte social qu'il commence, et la réaction adaptative est elle-même dirigée vers l'accomplissement de cet acte ».

⁴ — *La révision est une étape très importante, déclara-t-elle. Tu peux trouver des mots nouveaux, des mots qui n'avaient pas eu le temps de mûrir.*

— *Merci, dit Teddy.*

Et pour ne pas être en reste, il dit :

— *J'ai toujours pensé que la lecture, et en particulier la lecture ralentie, était une occupation très importante en soi et très utile à l'humanité.*

— *Merci. Tu dis ça pour me faire plaisir ?*

— *Oui. Et toi ?*

— *Moi aussi, dit-elle. (GM, p. 89)*

⁵ — *Dis-moi une chose : est-ce que j'ai vraiment l'air d'un garçon manqué? [...]*

— *Tu as des épaules de nageuse et je t'aime bien comme ça. (idem, p. 124)*

fragmentation de leurs propre moi et à s'échapper à la tension entre ce que chacun d'eux est et ce qu'il aimerait ou rêverait, être :

Puis ils parlèrent du patron qui voulait que tout le monde soit heureux, de l'Auteur qui se faisait poursuivre par Candy, de Tête Heureuse qui cherchait à consoler le professeur Mocassin ; ils parlèrent aussi de Matousalem qui était toujours aussi farouche et sauvage, et de Moustache qui avait l'air d'attendre des petits, et lorsqu'ils eurent parlé de tous les habitants de l'île, qui étaient de plus en plus nombreux, et des gens et des animaux qu'ils aimaient, ils se retrouvèrent l'un en face de l'autre, les pieds et les genoux emmêlés, et ils ne dirent plus rien pendant un bout de temps, tout occupés au plaisir d'être ensemble dans la même chaleur avec la chatte qui sommeillait depuis longtemps au fond du lit.¹

Or, c'est justement par cette chaleur humaine que l'affection pour l'autre se transmet. Cela se fait grâce aux compétences sociales², tels la gratification, le soutien et l'empathie, dont chaque individu fait preuve dans les situations communicationnelles où il se trouve. Ces compétences témoignent de sa capacité à partager l'émotion de l'autrui, à comprendre et à accorder une grande attention aux points de vue et aux sentiments de celui-ci.

Les compétences sociales sont mises en œuvre lors des interactions de face-à-face dans des situations sociales plus ou moins standard. Parmi ces rapports sociaux, celui qui contribue le plus – par l'attention spontanée que les gens se prêtent réciproquement – à la cohésion et à la réaffirmation du tissu social et des identités³ est la conversation.

Les personnes impliquées dans une conversation révèlent, d'une façon progressive et réciproque, des informations personnelles qui contribuent à la construction d'une relation intime basée sur la confiance. Lors de leur échange communicationnel et de la présentation de soi, chacun des participants adopte un comportement, à la fois verbal et non

¹ *id.*, p. 125.

² Michael Argyle définit les compétences sociales comme « des *patterns* de comportement social qui rendent des individus socialement compétents, c'est-à-dire capables de produire les effets désirés sur d'autres individus. » (dans « Les compétences sociales » (trad. Elisabeth de Galbert) in *Psychologie sociale des relations à autrui*, Serge Moscovici (sous la dir. de), Armand Colin, 2005, p. 87). Ces effets peuvent être relatifs à des motivations personnelles ou bien à des objectifs assignés à autrui. Les compétences sociales quotidiennes relèvent généralement du premier cas et les compétences professionnelles du second.

³ Vion, Robert, *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette, Paris, 1992, p. 137.

verbal, qui vise à influencer la manière dont il est perçu par l'autre. Ce codage, fait des éléments verbaux et non verbaux (certaines expressions du visage, tonalités de la voix, etc.), essaie d'anticiper le décodage correct du message par l'interlocuteur sur lequel il est destiné d'ailleurs à produire un effet précis.

La communication¹ qui s'établit entre Teddy et Marie devient communion par le partage de l'émotion² dans cet espace qu'ils habitent et qu'ils refusent à modifier³. Cependant, cette socialité est de plus en plus affectée au fur et à mesure que les nouveaux habitants arrivent. Le manque de réaction de Teddy aux provocations qui lui sont lancées a comme effet l'éloignement de Marie. Elle met en œuvre toutes sortes de techniques de communication vouées à rendre Teddy conscient de la fin qui l'attend. Ils ont des conversations muettes⁴ où ils parlent avec leurs yeux et leurs mains⁵ de la réorganisation qui devient nécessaire avec l'arrivée de Tête Heureuse et qui l'oblige à renoncer au confort de la Maison du Nord pour la simplicité de la Maison du Sud afin d'être seul pour travailler. Elle lui raconte l'histoire *spéciale* de l'ermite de l'île

¹ Nous comprenons le terme de « communication » dans le sens que Ioan Drăgan lui donne dans *Paradigme ale comunicării de masă* (Casa de editură și presă „Șansa”, București, 1996, p. 7) : « la communication consiste dans un processus de transmission des informations, des idées et des opinions d'un individu à l'autre et d'un groupe social à l'autre. Généralement, les relations humaines (sans pourtant s'en limiter) représentent des interactions communicationnelles. » La traduction nous appartient. Le texte original est : « Definită în modul cel mai simplu, comunicarea constă într-un proces de transmitere a informațiilor, ideilor și opiniilor de la un individ la altul și de la un grup social la altul. În genere, relațiile umane (și nu numai acestea) reprezintă interacțiuni comunicative. »

² Rimé, Bernard dans *Le partage social des émotions* (Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 128) affirme dans ce sens : « Ainsi, lorsque l'émotion en cause dans le partage social devient trop importante, la parole cède le pas. Le silence, le rapprochement physique, le contact corporel s'y substituent. [...] Si la situation du partage social de l'émotion se déroule d'une manière harmonieuse, elle remplira une fonction majeure. Elle aboutira à établir ou à consolider les liens socio-affectifs entre les personnes impliquées. »

³ Marie dit « qu'elle aimait beaucoup l'île et qu'elle n'avait pas envie d'y changer quoi que ce soit. Elle trouvait que l'île ressemblait à un bateau, avec ses deux bouts en pointe. Elle aimait aussi la forêt de l'intérieur parce qu'elle était mystérieuse et sauvage. » (*GM*, p. 66).

⁴ Ces conversations muettes peuvent relever de la communication interpersonnelle, en tant que dialogue entre deux personnes qui se trouvent « face à face ». C'est un type de communication directe et très personnalisée où les éléments du langage non-verbal (la mimique du visage, le sourire, les gestes du corps) ont un rôle essentiel pour assurer un feed-back immédiat, direct et continu. (Ioan Drăgan, *op. cit.*, p. 11)

⁵ *GM*, p. 79.

Sainte Barnabé. Ce qui fait une histoire « *spéciale* », c'est le fait qu'elle peut la raconter en la modifiant à son gré¹. En lui relatant cette histoire, elle le confronte à son propre choix de s'isoler et aux conséquences que ce geste entraîne :

— *Au bout de quarante ans, quelqu'un dans le village remarqua, un beau jour, qu'on ne voyait plus de fumée sortir de la cheminée.*²

Elle recourt aussi à une série de questions dans le style journalistique pour le faire réfléchir sur les choses qu'il considère importantes :

Q. : Ton travail, c'était important pour toi ?

R. : C'est ce que je pensais... Maintenant, j'en suis moins sûr.

Q. : Pourquoi ?

R. : Je pense que je me doutais, sans vouloir me l'avouer, que les traductions n'étaient pas publiées.

Q. : Mais tu les faisais quand même ?

R. : Bien sûr.

Q. : Pourquoi ?

*R. : J'en sais rien.*³

Sa dernière tentative de le pousser à réagir à l'agressivité des autres est le métarécit⁴ du combat héroïque entre un « cachalot » et « un calmar géant »⁵. Voulant l'encourager à trouver à l'intérieur de lui les ressources pour tenir tête aux attaques des autres, elle n'y arrive pas. Teddy s'identifie au personnage fictionnel du cachalot, pour faire comprendre Marie qu'il « se sent vieux et fatigué » et qu'il choisit symboliquement la solution de plonger sous l'eau pour se cacher au plus vite. Ainsi, il décide qu'il « n'y aura pas de bataille » parce que sa douceur, que les autres interprètent comme un manque de virilité, ne lui permet pas de faire preuve de toute trace d'agressivité.

Tous ces encouragements aboutissent finalement à l'échec et Marie en est de plus en plus déçue. Elle commence par s'éloigner de Teddy et de l'île :

¹ Idem, p. 98.

² Id., p. 101.

³ Id., p. 180.

⁴ L'insertion dans le récit d'autres genres narratifs, comme le conte ou la fable, témoigne de l'affirmation d'un trait qui caractérise le Québec : la culture orale qui a joué longtemps le rôle de gardien du savoir populaire.

⁵ *GM*, p. 185.

*L'eau était froide, mais elle nageait de plus en plus souvent
et de plus en plus loin.*¹

Cet éloignement apparaît aussi dans la communication entre les deux ; elle ne réussit plus à lui parler ouvertement :

— *Autrefois, quand tu avais quelque chose à dire, tu le disais
directement.*

— *C'est vrai. Je trouve ça plus difficile maintenant.*²

Finalement, lorsqu'elle voit qu'il n'y a rien à faire pour Teddy, elle quitte l'île à la nage et elle le laisse se diriger tout seul vers l'avenir que lui-même a choisi en ne s'adaptant pas ou, plutôt, en restant en arrière de l'action collective. Étant elle aussi à la recherche d'une vie normale, avec un homme normal³, elle découvre encore une fois que les temps ne le permettent pas encore.

Bibliographie

- Argyle, M., « Les compétences sociales » (trad. Elisabeth de Galbert) in Serge Moscovici (sous la dir. de), *Psychologie sociale des relations à autrui*, Armand Colin, 2005
- Baudrillard, J., *À l'ombre des majorités silencieuses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982
- Drăgan, I., *Paradigme ale comunicării de masă*, Casa de editură și presă „Șansa”, București, 1996
- Greimas, A.-J., Courtes, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979
- Maffesoli, M., *Notes sur la postmodernité : Le lieu fait lien*, Paris, Éditions du Félin/Institut du monde arabe, 2003
- Mead, G. H., *L'Esprit, le soi et la société*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963
- Olivier, L., « Sociologie du présent et socialité chez Michel Maffesoli », in Punkhart, B., *Pour cesser de haïr le présent*, Montréal, Balzac, 1992
- Poulin, J., *Les Grandes Marées*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1990
- Rimé, B., *Le partage social des émotions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005
- Vion, R., *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette, Paris, 1992

¹ Idem., p. 180.

² Idem., p. 182.

³ Idem., p. 189.

**MAURICE SCEVE - DELIE, OBJECT DE PLUS HAULTE VERTU
APPROCHE HERMENEUTIQUE D'UN TEXTE HERMETIQUE**

Crina-Magdalena ZARNESCU
crina_zarnescu@yahoo.fr
Université de Pitesti

Résumé

Parler de Maurice Scève dans la lignée des symbolistes et de Mallarmé n'est pas chose surprenante mais édifiante parce que censée opérer des perspectives valorisantes sur les processus sémiotiques qui réactivent à chaque nouvelle lecture des directions inédites qui font le passage d'un parcours linéaire du poème à un parcours volumique. Cette approche poétique, centrée sur le livre fondamental de Maurice Scève, Délie, objet de plus haute vertu, poursuit à travers certaines techniques formelles la configuration d'un dispositif sémiotique supposé créer des rapports intra- et intertextuels des plus évocateurs. Le symbolisme numéral relevant en égale mesure de Pythagore et de la Cabale, le chiasme qui établit une série de parallélismes sur la verticale et l'horizontale du texte poétique, le jeu d'équivoques ou les écarts délibérés de la norme grammaticale contribuant eux-aussi à la sensation d'hermétisme représentent autant de niveaux d'analyse que de procédés poétiques qui rattachent Maurice Scève aux poètes modernes des XIXe et XXe siècles.

Mots-clés : l'hermétisme, le symbolisme numéral, le chiasme, le miroir, l'agrammaticalité.

Les symbolistes, Mallarmé surtout, ont découvert en Maurice Scève un ancêtre de leur famille spirituelle, le remettant ainsi à la place d'honneur qu'il méritait après trois siècles d'oubli injuste. Par quoi Maurice Scève s'est avéré être de leurs prédécesseurs déclarés ? Par sa conception poétique qui pourrait parfaitement illustrer l'autotélisme dont les formalistes se servent pour définir la poésie comme un espace clos, refermé sur lui-même et, par extension, qui pose l'autonomie du champ littéraire et l'absolu du langage poétique. Mallarmé, par exemple, était toujours à la quête d'un sens intrinsèque au poème qui aurait pu le rendre un absolu en lui-même, se délivrant ainsi de tout lien référentiel.

Maurice Scève, désigné par l'histoire littéraire comme chef de file de l'« Ecole Lyonnaise » était réputé avoir une culture riche et solide propre à la Renaissance. Passionné par l'Antiquité de Platon, devenue pour les créateurs de la Renaissance une source intarissable de modèles, grand admirateur de Pétrarque et des Grands Rhétoriciens, épris de

Dolce Stil nuovo et de Dante, Scève n'en reste pas pour autant indifférent aux écrits bibliques d'où il traduit les Psaumes et en extrait motifs et thèmes qui allaient enrichir et nuancer ses œuvres littéraires dont une épopée métaphysique, sa dernière œuvre, *Microcosme*, qui récrit l'histoire humaine depuis la Création. Une vie et une œuvre dont le mot-maître est la discrétion, voire le mystère ; la plupart de ses œuvres ne sont pas signées et, préférant le silence au tumulte, il part de cette vie sans laisser d'autres traces que celles de ses poèmes. Les traces qui nous intéressent néanmoins sont celles qui marquent sa conception poétique et rendent compte de son fameux hermétisme, de l'écriture qui de linéaire devient volumique, de la symétrie qui se concentrant sur elle-même crée les effets de miroir rythmés par le recours au symbolisme numérique, tout cela concourant à densifier la matière lyrique. Pour décrire chaque aspect mentionné je vais m'arrêter sur quelques poèmes de Maurice Scève qui font partie du livre *Délie, objet de plus haute vertu*¹ et qui s'inscrivent dans cette rythmique sémiotique qui nous aide à passer d'une « lecture linéaire » à une analyse des processus de signification, à « transiter » d'« une simple étude de la mimesis à celle de la sémosis », sans jamais perdre de vue que l'univers de la poésie n'est pas un monde de choses, mais un monde de mots.²

Son œuvre fondamentale est composée de 449 dizains en décasyllabes, séparés entre eux par 50 « emblèmes » composés d'une gravure, à sujet mythologique ou familier entourée d'un motto, c'est-à-dire la devise qu'elle représente, et d'un cadre à une forme géométrique variable.

Cette écriture n'a cessé d'inciter la curiosité de la critique par son épaisseur due en égale mesure aux efforts concertés d'agrandir l'ambiguïté, de sublimer la linéarité traditionnelle par le recours aux rythmes numériques et aux jeux de dimensions et de cadres, de signifiants et de référents, généralisant ainsi l'aspect de paronomase du texte poétique. Explorons ensemble quelques poèmes du livre pour identifier les éléments d'une absolue modernité qui font de Maurice Scève le poète « complice » d'un langage poétique conscient de soi, de ses propres valences germinatives.

¹ Maurice Scève. *Délie objet de plus haute vertu*, texte annoté et établi par Eugène Parturier, introduction et bibliographie par Cécile Alduy, Paris, Société des Textes Français Modernes, octobre 2001

² Riffaterre, M., « Pour lire les poètes du XVI^e siècle », *The Romanic Review*, vol.93/2002, p.115

En toi je vis, où que tu sois absente

*En toi je vis, où que tu sois absente :
En moi je meurs, où que soye présent.
Tant loin sois-tu, toujours tu es présente :
Pour près que soye, encore suis-je absent.
Et si nature outragée se sent*

*De me voir vivre en toi trop plus qu'en moi :
Le haut pouvoir qui, œuvrant sans émoi,
Infuse l'âme en ce mien corps passible,
La prévoyant sans son essence en soi,
En toi l'étend comme en son plus possible.*

L'oisiveté des délicates plumes

*L'oisiveté des délicates plumes,
Lit coutumier, non point de mon repos,
Mais du travail, où mon feu tu allumes,
Souventes fois, oultre heure, et sans propos
Entre ses draps me retient indispos,
Tant elle m'a pour son faible ennemi.*

*Là mon esprit son corps laisse endormi
Tout transformé en image de Mort,
Pour te montrer, que lors homme à demi,
Vers toi suis vif, et vers moi je suis mort.*

Si tu t'enquiers pourquoi sur mon tombeau

*Si tu t'enquiers pourquoi sur mon tombeau
On aura mis deux éléments contraires,
Comme tu vois être le feu et l'eau
Entre éléments les deux plus adversaires :
Je t'avertis qu'ils sont très nécessaires
Pour te montrer par signes évidents
Que si en moi ont été résidents
Larmes et feu, bataille âprement rude :
Qu'après ma mort encores ci dedans
Je pleure et ars pour ton ingratitude.*

Tant je l'aimais qu'en elle encor je vis

*Tant je l'aimais qu'en elle encor je vis
Et tant la vis, que malgré moi, je l'aime :*

*Le sens, et l'âme y furent tant ravis,
Que par l'Œil fault, que le cœur la désaime.*

*Est-il possible en ce degré suprême
Que fermeté son outrepas révoque ?*

*Tant fut la flamme en nous deux réciproque
Que mon feu luit, quand le sien clair m'appert,
Mourant le sien, le mien tôt me suffoque,
Et ainsi elle, en se perdant, me perd.*

Au moins toi, claire et heureuse fontaine

*Au moins toi, claire et heureuse fontaine,
Et vous, ô eaux fraîches et argentines,
Quand celle en vous - de tout vice lointaine -
Se vient laver ses deux mains ivoirines,
Ses deux soleils, ses lèvres corallines,
De Dieu créées pour ce monde honorer,
Devriez garder pour plus vous décorer
L'image d'elle en vos liqueurs profondes.
Car plus souvent je viendrais adorer
Le saint miroir de vos sacrées ondes.*

Il y a dans ces cinq poèmes, fragments du recueil *Délie*, *objet de plus haute vertu* quelques éléments communs qui transcrivent « la poïétique » de Maurice Scève aussi propre à l'esprit de la Renaissance qu'au XIXe siècle, par la découverte des artifices du baroque et les « interpellations » de la Cabale qui provoquent et multiplient le domaine de l'investigation de l'esprit fouilleur. Par conséquent, la rythmique numérique, synthèse de philosophie pythagoricienne et cabalistique, le chiasme en tant que figure de construction fondée sur le parallélisme (plus ou moins antithétique!), simultanée aux procédés de trompe l'œil dans la peinture qui recourt, parmi d'autres, aux effets des surfaces réfléchissantes telles le miroir, l'eau ou le regard sont autant de techniques formelles auxquelles Maurice Scève fait appel dans ses poèmes. De cette façon, le poète établit un réseau d'échos et de liens à distance propre à transcender la linéarité du texte et à réactiver par chaque lecture le processus sémiotique. A partir du nom même de la personne aimée (s'il s'agissait vraiment d'une personne !), *Délie*, on tombe sur l'ambiguïté structurale du poème scévien en raison justement de la superposition de plusieurs signifiants (*délire*, *délice délier* (*dé*)lit, etc.) et d'une anagramme de l'idée (l'Idée platonicienne). L'Idée de

Platon qui représente l'entité définitoire de l'univers correspond du point de vue du symbolisme numéral au Nombre de Pythagore. Il s'ensuit que tout ce livre dédié à Délie se fonde sur une architecture très rigoureuse dont le chiffre 10, fondamental, se retrouve comme unité de base et échelle de mesure de tout l'ensemble poétique. Distribué en (ABAB/CC/DEED), le schème du dizain est équilibré de part et d'autre d'un axe (CC). La strophe du dizain isométrique classique, composée de décasyllabes ou d'alexandrins, est carrée. Considéré de ce point de vue structural et en y ajoutant les suggestions arithmétiques données ci-dessus on arrive à l'aspect volumique du livre, à savoir cubique ce qui change autant les perspectives littéraires que les habitudes de lecture. Cette construction scandée par les vertus symboliques du chiffre 10 (1+0/5+5/9+1) est reflétée par la structure en chiasme du dizain qui est renforcée au niveau du lexique poétique par des mots tels « voir », « regarder », « œil », « fontaine », « eaux », « liqueurs », « lèvres », « le saint miroir » (certains, sujets des emblèmes du livre) et renvoie, par conséquence, au sémantisme du miroir.

*Tant je l'aimais qu'en elle encor je vis
Et tant **la vis**, que malgré moi, je l'aime:
Le sens, et l'âme y furent tant ravis,
Que par l'**Œil fault**, que le cœur la désaime.*

Cette strophe qui a au centre ***l'œil*** comme symbole métonymique de la vie (voir aussi le rapport *je vis/ la vie*) et de l'amour (*Que par l'**Œil fault**, que le cœur la désaime*= sans la voir le cœur ne peut l'aimer), enfin, de toutes les aperceptions qui alimentent notre rapport au monde (je vois donc j'existe !), renvoie par la suite à une série d'équivalences qui évoquent la réciprocité, le reflet, le dédoublement.

*Tant fut la **flamme en nous deux réciproque**
Que mon feu luit, quand le sien clair m'appert,
Mourant le sien, le mien tôt me suffoque,
Et ainsi elle, en se perdant, me perd.*

Mais, l'œil entre en rapport avec le verbe « regarder » lequel, dans la lecture de Starobinski, évoque deux phénomènes simultanés, celui de voir, d'appréhender et de « garder » l'image ainsi perçue. Des réverbérations sémantiques pareilles apparaissent dans le dizain « Au moins toi, claire et heureuse fontaine » où le verbe « voir » se trouve enfoui au sein du mot « **ivoirines** » comme pour agrandir les effets en

miroir identifiables dans tous les textes. Les « deux soleils » se rattachent traditionnellement aux yeux, suggestion renforcée par le numéral deux, répété devant chaque attribut – emblème de la femme aimée. Au fait, les « deux mains », « les deux soleils », enfin, les (deux) « lèvres » sous-tendent l'idée de dédoublement déjà rappelée plusieurs fois qui correspond à *la réciprocité* incluse par les effets du *miroir*.

*Au moins toi, claire et heureuse fontaine,
Et vous, ô eaux fraîches et argentines,
Quand celle en vous - de tout vice lointaine -
Se vient laver ses deux mains ivoirines,
Ses deux soleils, ses lèvres corallines,
De Dieu créées pour ce monde honorer,
Devriez **garder** pour plus vous décorer
L'image d'elle en vos liqueurs profondes.
Car plus souvent je viendrais adorer
Le saint miroir de vos sacrées ondes.*

Dans ce dizain comme, d'ailleurs, dans presque tous les autres l'idée de reflet, d'origine platonicienne, (*cf.* « copie ») est réitérée au niveau de la structure lyrique, du lexique et implicitement du rapport signifiant – signifié, souvent embrouillé par les indéterminations sémantiques provoquées en permanence. On a vraiment l'impression que le référent dissous dans le signifiant contribue à agrandir l'impression d'autoréférentialité ce qui aboutit à un certain degré d'obscurcissement par la confusion des niveaux sémantiques.

Le miroir, instrument de la connaissance et de l'intelligence divine reflétée, renvoie métaphoriquement au dédoublement promettant en même temps, l'union, qui est, d'habitude, une union idéale. Dans ce sens-là, il évoque à la fois l'identité et la différence car dans l'esprit du dédoublement réside toujours la conscience de la différence. Dans toutes les religions du monde le miroir connote la conscience du divin, la perfection et l'harmonie qui coexistent souvent dans la réciprocité du reflet, comme un va-et-vient réitéré entre le macro et le microcosme. On identifie dans le texte poétique de Maurice Scève ce que Mallarmé va appeler « une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence »¹. Le réseau d'équivalences qui assure une resémentation constante sur l'axe horizontal grâce aux contaminations

¹ Mallarmé, S., « Le Mystère dans les lettres », *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et Georges-Jean Aubry, Paris, Gallimard, 1945, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p.386

« synonymiques »/les contiguïtés (« Le saint miroir de vos sacrées ondes »), les suggestions graphiques, à savoir la labiodentale [v] qui, par répétition, (*vous, vice, vient laver, ivoirine, lèvres*, etc.) induit par la graphie concave l'impression de profondeur, la profondeur du miroir ou les eaux de la fontaine (cette hypothèse se vérifie par l'observation de la fréquence de cette consonne dans la plupart de ses dizains), enfin, la reprise de certains mots évocateurs à l'intérieur d'autres mots, jouant sur la répétition et l'hypallage (v. *supra*). Ainsi la forme graphique entre-t-elle en résonance avec le plan métaphorique prompt à réactiver les virtualités sémantiques des textes poétiques.

C'est toujours la réciprocité qui constitue l'axe activant le processus sémiotique dans le dizain « Si tu t'enquiers pourquoi sur mon tombeau ». Il y a ici deux aspects à évoquer, révélateurs, d'ailleurs, pour la poésie de Scève. Le premier porte sur les effets de miroir, déjà analysés, mais qui nuance ici la perspective par le recours aux parallélismes antithétiques et le second se rattache à la syntaxe « rompue » propre aux dizains de Scève et à sa logique poétique, mais bien choquante par rapport aux normes de grammaticalité enfreintes presque dans chaque vers.

*Si tu t'enquiers pourquoi sur mon tombeau
On aura mis deux éléments contraires,
Comme tu vois être le feu et l'eau
Entre éléments les deux plus adversaires :
Je t'avertis qu'ils sont très nécessaires
Pour te montrer par signes évidents
Que si en moi ont été résidents
Larmes et feu, bataille âprement rude :
Qu'après ma mort encores ci dedans
Je pleure et ars pour ton ingratitude.*

Dans la perspective de l'union de la mort et de l'amour dans la bonne tradition antique et pétrarquiste (Eros et Thanatos) et suivant encore l'idéal d'amour médiéval, Scève recourt ici à une image « totalisante », une sorte d'idéogramme d'un état affectif, tendu et contrarié, rendu au niveau formel par le chiasme antagonique. Des *éléments contraires*, mais primordiaux, tels *le feu* et *l'eau*, établissent par métonymie des réverbérations sémantiques. Le feu/l'amour et l'eau/l'indifférence, *l'ingratitude* mais aussi la tristesse/les larmes coexistent dans un même espace qui pourrait être figuré par *le tombeau*, syntagme –emblème de la poésie de Maurice Scève qui clôt, en fait, le recueil. Ce parallélisme antithétique propre aux effets de miroir définit

autant les sentiments contrariés du poète, contrariété nourrie par l'essence duale de l'existence, que le rapport à la bien-aimée, être de chair et/ou hiéroglyphe de l'unité générique de l'univers. Enseignant la leçon du néoplatonicien Marsilio Ficino selon lequel on atteint la perfection et on renaît dans l'autre par la mort et donc par l'anéantissement de son propre être, Scève concède aussi que l'amour devient destructeur de par sa double nature. Il y a dans ce balancement entre l'amour et la mort réalisé par le jeu d'oppositions *eau/flammes*, respectivement *pleurer/ brûler*, deux aspects à relever, l'un plus évident de l'amant attristé par « l'ingratitude » de sa Dame aimée, l'autre, dissimulé par le recours aux éléments antagoniques, de la sublimation d'un état affectif contrarié et d'une transmutation sur un plan plus subtile des essences nouménales.

Le deuxième aspect se réfère à la syntaxe disloquée, propre à la poésie scévienne, censée être corrélée aux effets de miroir et aux disjonctions qu'ils sous-tendent, émergeant de sa poétique : créer par concomitance et suppression l'image condensée et hermétique d'une vérité personnelle mais généralement valable. Les adverbes « pourquoi », « plus », « encores » placés à l'intérieur des suites grammaticalement correctes donnent cette impression de rupture, de faille dans la « logique » du texte. Il y a, d'ailleurs, plein d'exemples d'« agrammaticalité » dans tous les poèmes de Scève fidèle à son dessein de générer des plans de lecture différents par le jeu d'équivoques, par la densité sémantique ou par les renvois intertextuels. Ronsard acquiesce à ces écarts « franchissant la loi de Grammaire » au nom de belles figures qui font glisser « la mimésis dans la sémiologie ».

Situé au carrefour des grandes influences venues de l'antiquité *via* le Moyen Age et préfigurant bien avant Mallarmé et les promoteurs d'une œuvre unique, d'un absolu littéraire, une création condensée, vivante des virtualités sémantiques enrichies du savoir philosophique, s'ouvrant aux correspondances symboliques dont la rythmique numérale engendre une architecture cubique du livre pareil au poème « Un Coup de Dés n'abolira jamais le hasard... », déstabilisant les attentes du lecteur par le refus de la compréhension linéaire, au nom d'un parcours volumique semblable à un jeu dans l'espace, le livre de Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu* ne cesse d'étonner, d'intriguer même par une modernité catégorique qui le fait s'affranchir de son époque pour se ranger aisément parmi les poètes révolutionnaires des XIXe et XXe siècles.

Bibliographie

- Sceve, M., *Délie object de plus haute vertu*, texte annoté et établi par Eugène Parturier, introduction et bibliographie par Cécile Alduy, Paris, Société des Textes Français Modernes, octobre 2001
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982
- Gardes-Tamine, J., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004
- Riffaterre, M., « Pour lire les poètes du XVI^e siècle », *The Romanic Review*, vol.93/2002
- Saulnier, V.-L., *Maurice Scève, Italianisant et Humaniste*, Paris, Klincksieck, 1948 et 1949
- de Tervarent, G., *Attributs et symboles dans l'art profane – Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997
- Ifrah, G., *Histoire universelle des Chiffres*, Robert Laffont, Bouquins, 1994
- Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 1972

LA FÉMINITÉ EUROPÉENNE: DU PROTOTYPE À ESKHATOTYPE¹

Narcis ZARNESCU

narcis.zarnescu@hotmail.com

Universités de Sheffield & «Spiru Haret»

Résumé

Le prototype de la femme moderne est né dans l'espace et le temps méditerranéen. L'eskhatype est généré par l'espace-temps virtuel. Dans le processus de googleisation ou yahooisation, l'identité de l'euro-prototype féminin se fractalise, ainsi que l'eskhatype acquiert une identité globale ou zéro-identité, vidée de différenciations, genres et conscience.

Mots-clés: structure fractale profonde, chthôn, chôra, patris aroura, MySpace, Facebook

Le prototype de la femme moderne est né dans l'espace et le temps méditerranéen, solaire et schizoïde, mi aquatique, mi terrestre: les harmonies y sont apparentes et les conflits sanglants et «éternels». C'est là *le sceau* (lat. *sigillum* ou *signum*) qui marquera le profil de la femme européenne moderne. Ce sera *le foyer* paradigmatique de l'euro-féminin. Mais à l'horizon historique, sous le signe équilibrant du commerce et de la négociation, les guerres religieuses, où les spiritualités et les mentalités se mettent à l'épreuve du temporel et de l'intemporel, génèrent des *blessures culturelles* inguérissables. En deçà et au-delà de la Mer, le paganisme et le judaïsme ont mis au point, à travers les siècles, leurs éthiques et leurs esthétiques, redoutables instruments de domination et manipulation. La raison d'être des grandes épopées grecques réside - semble-t-il, rétrospectivement - dans l'attente de la confrontation avec les deux épopées bibliques, l'Ancien et le Nouveau Testament, la Genèse et l'Évangile. Homère, Moïse et Jésus sont les prosopopées de la masculinité méditerranéenne, devenue paradigmatique pour l'Europe moderne. D'un côté, en deçà, *l'illiadésque* et *l'odysséique*, comme

¹ *eskhatype*, du grec *eskhatos*, le dernier, s.m.; ultime, adj. (voir. « L'ultimité de la mort, qui est la seule situation absolument vraie et crûment authentique de l'existence. » (Jankél, *Je-ne-sais-quoi*, 1957, Hapax Ed., p. 180).

dimensions de la culture européenne continentale et païenne, de l'autre, au-delà, le génésique et l'évangélique. Mais tandis que la Bible grecque est circulaire, fermée, finie, l'Épopée hébraïque est ouverte sur une dramatique attente: on attend un Messiaïah, la fin des temps, le Salut.¹

La culture grecque, masculine, exalte des valeurs viriles, expansionnistes, et a pour projet la guerre et la mort héroïque, le sacrifice pour la Cité². Si l'héroïsme ne fait pas partie des idéaux féminins athéniens, la mise au monde d'un enfant mâle constitue l'idéal civique de la femme.³ Des stèles funéraires mentionnent l'héroïsme des femmes mortes en couches. La femme est tantôt assimilée à l'enfant, tantôt au barbare, voire à l'animal.⁴ Un orateur du IV^e siècle résume:

[...] nous autres, Athéniens, nous avons trois femmes,
l'hétaïre pour le plaisir, la concubine pour les soins du corps et
l'épouse pour les enfants légitimes.⁵

D'autre part, le projet de la culture trans-méditerranéenne est la vie éternelle. Quand même, les deux cultures et mentalités ne sont que l'expression «visible», illusoire et approximative d'une «structure fractale profonde»⁶: le jeu de cache-cache entre l'immanent et le

¹ Volz, P., *Die Eschatologie der jüdischen Gemeinde im neutestamentlichen Zeitalter. Nach den Quellen der rabbinischen, apokalyptischen und apokryphen Literatur.* Hildesheim, Gg Olms, 1934/1966, p.231-245.

² Cambiano, G., *Polis. Un modello per la cultura europea*, Laterza, 2000, *passim*; Borgeaud, Ph., «La cité grecque au féminin (Notes critiques)», *Revue de l'histoire des religions*, 3/1993, [En ligne], mis en ligne le 21 mai 2004. URL : <http://rhr.revues.org/document1480.html>. Consulté le 17 novembre 2009

³ Ernoul (N.), Sebillotte Cuchet (V.) (éd.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2007.

⁴ Schmitt, Pantel P. et alii, *Histoire des femmes, 1, L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991; Sébillotte Cuchet, V., *Il était une fois l'histoire des femmes. Michelle Perrot répond à Héloïse et Oriane*, éd. Lunes, Evreux, 2001, ouvrage dirigé en collaboration avec Anne-Françoise Khanine; Nicole Loraux (dirigé par), *La Grèce au féminin*, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 2009.

⁵ Mandelbrot, B., *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension* [1975], 4^e éd. revue, Flammarion, Paris, 1995 ; Frontisi-Ducroux F. *Dans l'oeil du miroir* (avec Vernant J.-P.), Odile Jacob, Paris, 1997; «Temps rituel et temps féminin dans la cité athénienne au miroir du théâtre» in *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, C. Darbo-Peschanski éd., Editions du CNRS, Paris 2000, p.155-168.

⁶ Birkhoff, George D., " A Mathematical Approach to Aesthetics ", *Scientia*, 1931; " Mathematics : Quantity and Order ", *Science Today*, 1934. Réédité dans *Collected Mathematical Papers*, New York, 1950; H.-O. Peitgen & P. H. Richter eds., *The Beauty of Fractals*, Springer-Verlag, Berlin, 1986; H. Jürgens, H.-O. Peitgen & D. Saupe, " Il linguaggio dei frattali ", *Le Scienze*, n° 266, ottobre 1990, pp. 42-49.

transcendent. La naissance et la mort, rigoureusement codifiées et ritualisées, sont des *portails*, qui fonctionnent dans les deux cultures, à travers lesquels dieux et humains s'en moquent autant du transcendent que de l'immanent, en faire brouillant les jeux.

La théorie du chaos affirme que la beauté de la Nature et de la Culture, avec leur polymorphisme, ne sont pas assujetties à des lois complexes. Les équations de type non linéaire dévoilent de nouveaux facteurs de désordre, d'imprévisible et, par conséquent, du chaos. C'est précisément le mérite épistémologique essentiel de la géométrie fractale que d'avoir recentré l'attention de la science autant que de l'art sur l'*opacité* fondamentale de la trame du monde. Telles des poupées gigognes, les formes de la nature et de la culture s'imbriquent l'une dans l'autre selon une hiérarchie multiscalair pourvoyeuse à l'infini de structures morphologiques irrégulières et enchevêtrées. Pour la géométrie fractale, la nature et la culture sont *inhomogènes, anisotropes et infiniment différenciées*, à toute échelle d'observation.

La culture (le système fractal du mental) est donc un héritage, un ensemble de valeurs transmises dans un processus historique continu, ce qui assure l'identité culturelle de chaque individu. Mais la culture est à la foi un projet, définissable dans une perspective fractale.

Dans toute culture (système fractal du mental), il y a des règles, qui se déguisent sous des formes symboliques.¹ Le *logos* et le *mythos* se distinguent aussi par leurs modes opératoires.² Si le mythe est un *symbolic phenomenon*, le *logos* est un outil de la connaissance consciente et de la décision. L'analyse des rêves, l'expression symbolique du désir ou du conflit défensif, a identifié un type de fonctionnement mental qui se manifestant par des représentations qui glissent sans entraves de l'une à l'autre: déplacement, condensation, inversion, surdétermination. Par la mise en place de ces mécanismes protecteurs, notre psyché fait en sorte que les pulsions érotiques réelles, mais socialement censurées, se manifestent sous une forme indirecte et figurée. Le *conte symbolique* et le *mythe*, comme le rêve et le symptôme, puisent leurs matériaux dans les

¹ des Bouvrie, S. d. S., *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*, Papers from the First International Symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998. Edited by Synnove des Bouvrie, Bergen 2002, in *Revue de l'histoire des religions*, 221 -4/2004. p. 475-500.

² des Bouvrie, S., loc.cit., p.53; Sandra Boehringer, *L'Homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Les Belles Lettres, Paris, 2007.

réserves de l'inconscient, et leur travail consiste à en faire un produit symbolique socialement acceptable.¹

De cette perspective, inaugurée par notre hypothèse, l'image féminine et symbolique du personnage mythologique d'Europe - prototype de la féminité moderne, née de l'espace-temps méditerranéen, solaire et schizoïde, mi aquatique, mi terrestre - semble donc être paradigmatique. Mais il faudrait préciser à la fois, afin de mieux rendre la complexité et les profondeurs du paradigme, qu'Europe n'est qu'une hypostase de *Gaia/Gé*, la Terre, une figure divine considérée comme archétypale et désignée sous les noms de Grande Déesse, Déesse Mère, *Gé Métér* (Terre Mère). La primauté qui lui est attribuée procède d'un courant de pensée qui place les origines sous l'emprise d'une puissance féminine: une approche qui privilégie les récits mythiques au détriment des faits culturels. La façon dont les cités construisaient la figure sacrée de la terre civique confirme cette hypothèse: tandis que *Polis* s'identifie à la cité, *Gé* (terre), *chthôn* (territoire), *chôra* (pays), à la mère ou nourrice; un autre groupe lexical du même champ sémantique (*Patris, patris aroura*) désigne la terre des pères en tant que sol productif et pays qu'on doit protéger.

Étant un mythe collectif de l'imaginaire européen, l'image-symbole de ce personnage/principe féminin, Europe est devenu – à travers l'histoire de la culture et la civilisation européenne – une sorte de *shifter* ou *embrayeur*,² mais aussi un instrument de réglage du «profil» culturel de la femme; non seulement une grille de lecture, mais surtout un invariant, le noyau qui catalyse toutes les autres dimensions psychosociales à géométrie variable. Les deux tableaux synoptiques ci-dessous illustrent notre hypothèse.

¹ des Bouvrie, S., *loc.cit.*, p.54.

² Jakobson, R., Halle, M., *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956. Rev. Ed. 1971; *On Language*. Ed. Linda R. Waugh and Monique Monville-Burston, Cambridge, MA, Harvard UP, 1990, p. 69-79; Harland, Richard, "Russian Formalism (Shklovsky, Eikhenbaum, Tomashevsky, Tynyanov, Jakobson)." *Literary Theory from Plato to Barthes*, London, Palgrave Macmillan, 1999, p. 146-153.

Tableau 1. Europe du Moyen Âge au XIXe siècle

FIGURES D'EUROPE	IMAGES ICONOGRAPHIQUES	ATTRIBUTS CONTEXTE	SYMBOLISME	EPOQUES
Europe de la chrétienté	-Enseignement chrétien -Continent chrétien - Chrétienté en crise	-Image morale -Corne d'abondance/ globe terrestre/ Evangile/ couronne impériale/ mitre/ tiare pontificale/ emblèmes des sciences et des Beaux-Arts -Europe belliqueuse / emblèmes militaires au sol (puissance passée)/ Turcs piétinés	- Evocation du Paradis - Prédominance du monde chrétien - Conflits, guerres (de 30 ans), luttes contre les infidèles	- XIVe – XVIIIe siècle - XVe-XIXe siècle - XVIIe siècle
Europe comme figure de l'Europe	- Guerrière et souveraine -Abondance du continent -Quatre continents - Antique - Cartes	-Casque, armes/ couronne, parure, sceptre, boussole -Corne d'abondance/ cheval -Femmes avec dieux fleuves (Danube, Nil)/ animaux (crocodile, tigresse) -Taureau, créatures marines,... - Emblèmes temporels et spirituels	Puissance et richesse de l'Europe sur les autres continents	- XIIe-XIXe siècle - A partir de 1492 - XVle siècle et suivants
Continuation du thème antique	- Humaniste et classique - Galante - Symboliste	-Nudité, sensualité, mouvement, tourmente -Badinage, nudité, amoureux, sérénité - Nudité, climat étrange, inhabituel	- Héroïsme, drame et divin érotisme - Abondance, volupté,... - Rêve intérieur, fantasmes exotiques	- XVIIe siècle - XVIIIe siècle - XIXe siècle

Tableau 2. Europe au XXe-XXIe siècles

FIGURES D'EUROPE	IMAGES ICONOGRAPHIQUES	ATTRIBUTS CONTEXTE	SYMBOLISME	EPOQUES
Continuation du thème antique	-Séductrice -Civilisatrice -Abondance	-Emotion consentement -Tête tournée vers l'avant -Végétation, fruits, fleurs	-Erotisme -Ambition civilisatrice des Européens -Richesse de la terre, mâle fécondant	XXe siècle
Politique	-Danger, des conflits - Propagande -Détruite et reconstruite -Caricatures -Au quotidien	-Europe renversée sur le dos du taureau, victime/ armes -Jeunesse, pureté, vigueur,... -ambiance morte/ nouvelle vigueur - Taureau ou symbole du taureau avec Europe dans divers contextes - Philatélie, magazine, affiches,...	-Alarme vis-à-vis de la montée du national-socialisme/ refus de cette violence allemande -Supériorité de la race (aryenne) sur les autres -Dégâts de la guerre et espoir pour l'avenir -Reflet des préoccupations du temps (venue des Américains, Bosnie, crise banane, politique) -Promotion d'un produit (identité, élections,...)	-Années 30-40 -Années 30-40 -Après IIe guerre mondiale -XXe siècle -Ile moitié du XXe siècle
Erotique	-Minotaure - Erotisme et psychanalyse	-Taureau -Scène d'amour	-Puissance mâle -Sexualité, force	-XXe-XXIe siècles

On connaît la distinction qu'établit Ernest Renan entre « les religions du désert » et « les religions de la forêt ».¹ La conception de la femme, est en effet dans les sociétés et religions monothéistes toutes nées au désert, étroitement déterminée par le message biblique. C'est le cas, évidemment, pour le premier en date des monothéismes, le mosaïsme, mais aussi pour les deux autres monothéismes, le chrétien et le musulman.

Dans le récit biblique (le Pentateuque, la *Genèse*), Iahvé après avoir créé l'homme au sixième jour de la création, « prit une de ses côtes et enferma de la chair à sa place. Il bâtit en femme la côte qu'il avait donc prise de l'homme »². Donc la femme est seconde par rapport à l'homme. Puis, dans le jardin d'Eden, la femme, inspirée / tentée par le serpent, pousse l'homme à braver et enfreindre l'interdit fixé par Iahvé au premier homme: « Tu pourras manger de tout arbre du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur car, du jour où tu en mangeras, tu devras mourir »³. La motivation d'Eve est à noter: « La femme vit que l'arbre était bon à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance ». C'est donc la capacité de jugement, de décision - donc d'affranchissement - qui paraît intéressante à la femme, et que Iahvé ne veut pas laisser à la disposition de l'être humain qui, devenant libre et capable de définir lui-même le bien et le mal, échappe à Dieu. Eve, la tentatrice ayant elle-même cédé au tentateur, est donc chargée de la responsabilité à l'égard de l'humanité, qui doit désormais payer pour la pécheresse et porter à jamais le poids du péché originel, germe de mort. Les Juifs sont catégoriques: « C'est par la femme qu'a commencé le péché. C'est à cause d'elle que nous mourons tous ».⁴ Le juif Saul de Tarse devenu le chrétien Paul ne dira pas autre chose. La Bible fait peser une charge de culpabilité sur la femme. Ainsi la polygamie est-elle admise. Les souverains hébreux possédaient d'ailleurs d'immenses harems et on ne voit pas d'inconvénients à ce que Salomon, célébré pour sa sagesse, ait sept cents épouses et trois cents concubines, Iahvé lui reprochant seulement d'en prendre certaines parmi des races étrangères⁵.

Mais la femme adultère était punie de mort et la fille venant au mariage alors qu'elle n'est plus vierge sera lapidée. La répudiation de

¹ *Enquête sur l'histoire*, N°6, printemps 1993, Ernest Renan, p.31.

² *Genèse*, II, 21-22

³ *Genèse*, II, 15

⁴ *Ecclésiastique*, XXV, 24

⁵ *I, Rois*, XI, 3

l'épouse se faisait selon le seul bon plaisir de l'homme¹. Et si l'impureté frappe la mère pendant quarante jours après la naissance d'un garçon, il faut huitante jours pour la naissance d'une fille².

Les enseignements bibliques ont perpétué, au fil des siècles, une image de la femme que l'on retrouve aujourd'hui chez les juifs orthodoxes, que ce soit en Israël ou dans la diaspora. Les rabbins réglementent strictement la vie sexuelle. En fait la fascination vs. répulsion des Sémites à l'égard de la femme crée une mentalité obsessionnelle, qu'on retrouve chez les Arabes.

Une solution idéale: accepter la différence, mais ne jamais perdre de vue que cette différence n'est pas figée et irréductible. La capacité de chaque société à se remettre en cause, à redéfinir les fondements de son *contrat social et culturel*, en tenant compte d'une réalité de plus en plus complexe et mouvante, telle est la condition qui permet de sortir du communautarisme sans trahir sa communauté.

D'autre part, bien que la culture ne prédétermine pas absolument les individus, encore moins leurs comportements, elle peut cependant devenir un facteur d'identification *a posteriori*, lorsque l'exclusion économique, sociale ou politique frappe plus particulièrement certains groupes précis. Elle devient un refuge pour des individus désaffiliés: la recherche d'éléments de référence identitaires.³

Dans la perspective de l'ethnocritique, les différences entre la femme biblique et la coranique pourraient se définir comme l'étude de la pluralité culturelle telle qu'elle se manifeste régulièrement dans la configuration d'univers symboliques toujours plus ou moins hétérogènes et hybrides (les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, culture scientifique et culture empirique, historique et mythique, etc.). L'ethnocritique présuppose en effet qu'il y a non seulement diffraction «du même chez l'autre» mais aussi dissémination «de l'autre dans le même»⁴. Ainsi, toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, l'art, la religion. La cartographie de la féminité ou des féminismes introduit implicitement à une compréhension renouvelée des productions

¹ Deutéronome, XXIV, 1-2

² Lévitique, XII, 2-5

³ Castel, R., *La discrimination négative*, Paris, Seuil, «La République des idées», 2007; voir aussi Gwénaëlle Calvès, *La discrimination positive*, PUF, Paris, 2004.

⁴ Augé, M., «L'autre proche», *L'Autre et le semblable*, CNRS Editions, Paris, 1994, p.85.

symboliques ou encore «des constellations humaines», de cet «universel latéral dont nous faisons l'acquisition par l'incessante mise à l'épreuve de soi par soi et de l'autre par soi.»¹

Maurice Merleau-Ponty parle d'un processus d'alphabétisation culturelle:

*[...] nous vivons dans l'unité d'une seule vie tous les systèmes dont notre culture est faite. Il y a quelque connaissance à tirer de cette synthèse qui est nous. Davantage : l'appareil de notre être social peut être défait et refait par le voyage, comme nous pouvons apprendre à parler d'autres langues. Il y a là une seconde voie vers l'universel : non plus l'universel de surplomb d'une méthode strictement objective, mais comme un universel latéral dont nous faisons l'acquisition par l'expérience ethnologique, incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi. Il s'agit de construire un système de référence général où puissent trouver place le point de vue de l'indigène, le point de vue du civilisé, et les erreurs de l'un sur l'autre, de constituer une expérience élargie qui devienne en principe accessible à des hommes d'un autre pays et d'un autre temps.*²

Aujourd'hui, dans l'espace-temps virtuel, la féminité et la masculinité sont soumises à un processus de *dé-génrisation* et déssexualisation, pour ainsi dire, partielles. Les genres sont démocratiques (démocratifiés) et digitaux (digitalisés). Ils sont faits de pixels. Sur des sites de réseaux sociaux comme *MySpace* et *Facebook*, les genres modernes s'agrémentent de musiques d'ambiance, de photos soigneusement retouchées, de flux de pensées en continu, et de listes des *hobbies*. Ils sont interactifs, invitant les visiteurs non seulement à regarder, mais aussi à contribuer à cette vie représentée en ligne.

A côté de *MySpace* et *Friendster*, le réseau social le plus connu est *Facebook*, lancé en 2004. D'abord restreint aux étudiants, *Facebook* - qui tire son nom du trombinoscope que les universités donnaient aux nouveaux arrivants pour faciliter la découverte de tant de nouvelles têtes - s'est vite étendu aux lycéens, et est aujourd'hui ouvert à tous. Il y a des dizaines d'autres réseaux, comme *Orkut*, *Bebo*, *Yahoo 360°*. Microsoft a récemment annoncé ses propres projets d'un réseau nommé *Wallop*.

¹ Merleau-Ponty, M., *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 112, sqq.

² Merleau-Ponty, M., "De Mauss à Claude Lévi-Strauss" in *Eloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, 1989, p. 132-133.

En 1967, Stanley Milgram¹, sociologue et psychologue à Harvard, connu surtout pour ses expériences à Yale sur l'obéissance à l'autorité, publiait les résultats d'une étude sur la connexion sociale qu'il appelle « l'expérience du petit monde ». Duncan J. Watts, professeur à Columbia et auteur de *Six Degrees: The Science of a Connected Age (Six degrés: la science de l'Age connecté)*², s'est embarqué dans un nouveau projet mondial pour tester la théorie de Milgram. Dans l'esprit des travaux de Milgram, il se repose sur la chaîne d'un e-mail pour déterminer si « deux personnes n'importe où dans le monde peuvent être connectées via six degrés de séparation ».³ Dans *Linked: The New Science of Networks (Rélié: la nouvelle science des réseaux)*, Albert-László Barabási démontre que « le monde rétrécit parce que les liens sociaux qui se seraient brisés il y a cent ans sont maintenus et peuvent être facilement réactivés aujourd'hui. Le nombre de liens qu'un individu maintient à incroyablement augmenté, réduisant les degrés de séparation. » Si Milgram les estimaient à six, « nous sommes peut-être plus près de trois aujourd'hui ».⁴ Dans les années 1980, le sociologue Robert Bellah et ses collègues montrèrent le passage des communautés traditionnelles, localement tricotées, à des « enclaves de style de vie » largement définies par "les loisirs et la consommation".⁵ Peut-être aujourd'hui a-t-on migré au-delà même de ces enclaves de style de vie vers des *enclaves de personnalité* - des places virtuelles isolées au sein desquelles nous pouvons devenir des personnages différents et parfois contradictoires, avec des groupes différents d'amis alter-ego quoique intermittents. Peut-

¹ Milgram, Stanley, J. Travers, *An Experimental Study of the Small World Problem*, Sociometry, 1969, Vol. 32, No. 4. (1), p. 425-443 ; Stanley Milgram, *The Individual in a Social World : Essays and Experiments*, 2^e éd., McGraw-Hill, 1992; Sophie Richardot (2008), "L'apport de la psychologie sociale à la question de l'obéissance: les travaux de Stanley Milgram sur la soumission à l'autorité", in A. Loez et N. Mariot (dir.) *Obéir / désobéir. Les mutineries de 1917 en perspective*, La Découverte, Paris, coll. Recherches, p. 47-60.

² Watts, Duncan J., *Six Degrees: The Science of a Connected Age (Six degrés: la science de l'Age connecté)*, W. W. Norton & Company, 2003; Dodds, Peter; Muhamad, Roby; Watts, Duncan (2003). "An Experimental Study of Search in Global Social Networks". *Science* 301 (5634), 827–829. doi:10.1126/science.1081058. PMID 12907800

³ Watts, Duncan J., *Six Degrees...*, *loc.cit.*, p.56.

⁴Barabási, A.-L., *Linked: The New Science of Networks*, Cambridge, Perseus/ Basic Books, 2002, p. 98-105; *idem*, *Linked: How Everything Is Connected to Everything Else and What It Means*, Plume, Cambridge, 2003.

⁵ Bellah, Robert N., « La religion civile en Amérique » in *Archives de Sciences Sociales des Religions* 35 (1973), p. 7-22; Schieder, Rolf, « Zivilreligion in Amerika » in ders.: *Wieviel Religion verträgt Deutschland?*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001, S. 95-118.

être qu'aujourd'hui le prototype de la femme européenne moderne, né dans / de l'espace-temps méditerranéen, solaire et schizoïde, mi aquatique, mi terrestre, a-t-elle migré dans un espace-temps carnavalesque et virtuel, où la féminité et la masculinité *googlique* ou *yahooique* se cristallisent et se complètent ou se déconstruisent.

L'image féminine et symbolique du personnage mythologique d'Europe, bien qu'elle fût semblant d'être paradigmatique, perd sa double identité – ci et trans-méditerranéenne – et gagne une identité fractalisable, globale, diffuse donc et dépersonnalisée. Si le prototype de la femme moderne est né dans l'espace et le temps méditerranéen, l'*eskhatotype* sera généré par l'espace-temps virtuel. Dans le processus de *googleisation* ou *yahooisation*, l'identité de l'euro-prototype féminin se fractalise, ainsi que l'*eskhatotype* acquiert une identité globale ou zéro-identité, vidée de différenciations, genres et conscience.

Le préjugé est irrespect, assimilation abusive. On ne comprend pas sans considération de l'altérité. Comprendre en sa dimension herméneutique est donc reconnaissance de l'autre dans une communauté qui est la prémisse de la possibilité même de comprendre. Parce que «si ce qui est à comprendre était entièrement étranger à celui qui doit comprendre et qu'il n'y avait rien de commun entre les deux, alors il n'y aurait pas de point permettant d'y rattacher la compréhension. Le sentiment pour l'étranger n'a de sens que joint à la possibilité d'une communauté, c'est-à-dire d'un commerce, d'un échange avec lui.»¹

A la fois héritage et projet, la culture donc devrait être un compromis permanent entre ce que l'on garde et ce dont on se sépare. Il incombe d'abord aux individus d'effectuer cet arbitrage, un compromis entre leur culture d'origine et leur culture d'accueil. Mais la société doit leur ouvrir des possibilités, leur donner des choix, créer des espaces d'expression et d'échanges afin que cette adaptation ne soit pas un trait tiré sur leur passé. Les identités multiples doivent offrir à chacun les moyens de se mouvoir dans plusieurs univers culturels sans conflits de loyauté.

Bibliographie

Augé, M., «L'autre proche», *L'Autre et le semblable*, CNRS Editions, Paris, 1994

¹ Berner, C., *La philosophie de Schleiermacher*. «Herméneutique», «Dialectique», «Ethique», Editions du Cerf, Paris, 1995, p.65.

- Barabási, A.-L., *Linked: The New Science of Networks*, Perseus/ Basic Books, Cambridge, 2002
- Berner, C., *La philosophie de Schleiermacher. «Herméneutique», «Dialectique», «Ethique»*, Editions du Cerf, Paris, 1995
- Birkhoff, George D., " A Mathematical Approach to Aesthetics ", *Scientia*, 1931
- Boehringer, S., *L'Homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Les Belles Lettres, Paris, 2007
- Borgeaud, Ph., «La cité grecque au féminin (Notes critiques)», *Revue de l'histoire des religions*, 3/1993, URL : <http://rhr.revues.org/document1480.html>
- des Bouvrie, S. d. S., *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*, Papers from the First International Symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998. Edited by Synnove des Bouvrie, Bergen 2002, in *Revue de l'histoire des religions*, 221 -4/2004
- Calvès, G., *La discrimination positive*, PUF, Paris, 2004
- Cambiano, G., *Polis. Un modello per la cultura europea*, Laterza, 2000
- Castel, R., *La discrimination négative*, Paris, Seuil, 2007
- Ernoul (N.), Sebillotte Cuchet (V.) (éd.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2007
- Frontisi-Ducroux F. *Dans l'oeil du miroir*, Odile Jacob, Paris, 1997
- Jakobson, R., Halle, M., *Fundamentals of Language*, Mouton, The Hague, 1956
- Loroux, N., *La Grèce au féminin*, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 2009
- Mandelbrot, B., *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension* [1975], Flammarion, Paris, 1995
- Merleau-Ponty, M., *Signes*, Gallimard, Paris, 1960
- Merleau-Ponty, M., "De Mauss à Claude Lévi-Strauss" in *Eloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, 1989
- Milgram, S., Travers, J., *An Experimental Study of the Small World Problem*, Sociometry, 1969
- Schmitt, Pantel P. et alii, *Histoire des femmes, 1, L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991
- Sébillotte Cuchet, V., *Il était une fois l'histoire des femmes. Michelle Perrot répond à Héloïse et Oriane*, éd. Lunes, Evreux, 2001
- Volz, P., *Die Eschatologie der jüdischen Gemeinde im neutestamentlichen Zeitalter. Nach den Quellen der rabbinischen, apokalyptischen und apokryphen Literatur*, Gg Olms, Hildesheim, 1934/1966
- Watts, Duncan J., *Six Degrees: The Science of a Connected Age (Six degrés: la science de l'Age connecté)*, W. W. Norton & Company, 2003

ÉTUDES LINGUISTIQUES

LES CARDINAUX DÉFINIS ET LA QUANTIFICATION

Claude MULLER
claude.muller31@orange.fr
Université de Bordeaux

Résumé

Dans ce travail, on s'intéressera aux constructions cardinales définies: les sept nains, la douze apôtres...mais aussi tous les étudiants, le quart des participants. On peut en effet considérer tous comme l'équivalent d'un cardinal non précisé signalant le nombre total des objets dans l'ensemble de référence, ou encore comme le haut de l'échelle des fractions définissant une proportion: la totalité des N, opposé à la quantification indéfinie et partielle une partie des N.. Le but de ce travail est d'explorer les variations sémantiques particulières dues à l'interaction entre la quantification, normalement associée à l'indéfini, et la présence d'un défini. Cette interaction produit des interprétations divergentes, dont la plus connue mais pas forcément la mieux comprise est l'interaction avec la négation: tous les enfants ne sont pas venus a deux interprétations, celle d'une totalité d'enfants absente, ou celle d'une absence limitée à quelques-uns. On utilisera les notions informatives de quantifieur de premier plan, versus celle de quantifieur d'arrière-plan, pour décrire les variations de ces interprétations¹.

Mots-clés : quantification, (déterminant) défini, (numéral) cardinal, référence

Des cardinaux aux cardinaux définis.

La prédication cardinale attribue une interprétation de quantité à un groupe d'éléments nombrables. Cette quantification peut être indéterminée en nombre (*quelques, des*), ou déterminée si on utilise un cardinal morphologique. Les cardinaux employés sans article appartiennent à la famille des indéfinis, et sont liés à une structure complexe associant une assertion d'existence et d'unicité du groupe nominal à la prédication verbale dont ce terme est argument. L'action verbale spécifie ainsi le groupe nominal, permettant la reprise par un défini. Les cardinaux définis peuvent reprendre des indéfinis spécifiés:

(1) Cinq enfants jouaient. Les cinq enfants attendaient la fin de la récréation

¹ Ce texte est une version rédigée d'une communication faite au colloque international « La Quantification », tenu à Strasbourg en octobre 2006.

parfois avec un cardinal de première mention:

(1') Un groupe d'enfants jouaient. Les cinq enfants attendaient la fin de la récréation

Comme les autres définis, ils peuvent être entièrement de première mention, avec spécification interne:

(2) Les trois personnes qui ont perdu leurs papiers doivent se présenter à l'accueil

La sémantique de la quantification cardinale peut être décrite de façon générale comme une intersection entre des groupes de cardinalité n , partageant à la fois le contenu de la spécification nominale, et la propriété d'être arguments du verbe¹:

" n N.V" est vraie ssi $(N) \cap (V) = n$

En général, l'intersection suffit à déterminer contextuellement un groupe unique, qui est alors spécifié. Cependant, si le contenu ne permet pas la spécification, la combinaison du cardinal au nom signifie tout groupe quelconque d'éléments de même cardinalité:

(3) *Cinq personnes* n'arriveraient pas à soulever cette pierre

(4) Il fallait à Manchester trois buts pour se qualifier, or *trois buts* n'ont pas été marqués, ils sont donc éliminés

L'absence de référence dans le monde réel n'interdit pas l'utilisation d'un défini si une spécification discursive est possible:

(5) Les trois buts qui ont fait défaut à Manchester leur ont coûté cher dans le classement final

On peut décrire le passage au cardinal défini par une reprise anaphorique ou un croisement de propriétés spécifiantes (par exemple avec une relative) comme une adjonction morphologique:

n N => les n N, ces n N, mes n N

qui est valable pour les cardinaux au-delà de *un* et pour *quelques*:

quelques N => les quelques N, ces quelques N, mes quelques N

Pour *des*, la correspondance pourrait être directe avec *les* (il faut bien sûr que *des* soit employé comme quantifieur). Avec *un*, le correspondant défini est *le*, ce qui se constate aussi pour *un million* ou pour une fraction:

Un N => le N / *l'un N

Un million de participants => le (*un) million de participants

Un tiers des cotisants => le (*un) tiers des cotisants

¹ cf., Barwise, J., Cooper, R., "Generalized Quantifiers and Natural Language", *Linguistics and Philosophy*, 4, 159-219, 1981.

Cependant, cette correspondance est bloquée lorsque le cardinal non membre d'une fraction est construit comme une partition sur un ensemble de référence¹:

(6) Cinq des enfants jouaient / *Les cinq des enfants attendaient la fin de la récréation

C'est sans doute parce que la combinatoire entre défini et cardinal signifie alors non une quantification partitive, mais un nouvel ensemble de référence exhaustif. En effet, on trouve le même blocage avec le quantifieur de l'exhaustivité, *tous*:

(7) *J'ai mangé toutes des saucisses²

On ne dira pas non plus:

(8) *J'ai mangé les cinq des saucisses

Cette propriété est sans doute liée à l'exclusion du sens "au moins"³ qui est possible avec les cardinaux indéfinis⁴ :

(9) *Les cinq saucisses au moins ont été mangées!

(possible seulement si *au moins* réfère à un ensemble plus vaste de nourritures diverses)

Il faut cependant laisser ouverte la possibilité d'une qualification avec *au moins* dans un autre sens, celui d'une qualification cardinale imprécise, sans effet de reprise anaphorique, dans les emplois avec spécification interne:

(7) Les cinq casseurs au moins qui ont été pris sur le fait seront poursuivis

(ils étaient peut-être plus que cinq; ce n'est pas un ensemble partitif, mais un ensemble de taille incertaine pour le locuteur)

Les propriétés quantificaternelles diffèrent nettement de celles des groupes nominaux définis sans cardinal: les interprétations de type ensembliste non quantificaternel sont barrées:

(8) Les Américains ont marché sur la lune en 1969

(9) Les douze Américains ont marché sur la lune (sens concret: par exemple, ceux ayant participé à une mission spatiale).

¹ Le *de* n'est pas le même que celui employé avec "million", qui n'est pas partitif et subsiste: *les deux millions d'électeurs*.

² Kleiber, G., "Tout et ses domaines: sur la structure *tout + déterminant + N*", dans: A. Englebert, M. Pierrard, L. Rosier, D. van Raemdonck (eds), *La ligne claire, de la linguistique à la grammaire, Mélanges offerts à Marc Wilmet*, Duculot, Bruxelles, 87-98, 1998, p. 92.

³ Ibid.

⁴ Corblin, F., *Représentation du discours et sémantique formelle*, PUF, Paris, 2002, p. 198.

Enfin, le comportement à l'égard de la négation différencie les cardinaux définis des cardinaux indéfinis. Alors que ces derniers obéissent aux contraintes syntaxiques de portée caractéristiques des indéfinis du fait de la spécification, les cardinaux définis sont parfois à analyser comme *tous*; avec une seule construction pour deux interprétations¹. Ainsi, l'interprétation usuelle de la phrase suivante inscrit la portée de la négation dans celle de l'indéfini, qui est alors spécifié:

(10) Douze flèches n'ont pas atteint la cible (= il y a douze flèches qui n'ont pas...)

Par contre:

(11) Les douze flèches n'ont pas atteint la cible peut signifier, soit la même chose (compte non tenu du défini) sur un ensemble de référence borné, soit: *aucune des douze flèches n'a atteint la cible*), soit une interprétation selon laquelle la négation semble porter sur la quantification cardinale: *moins de douze des flèches ont atteint la cible*). Ce dernier sens est usuel avec *tous*:

(12) Toutes les flèches n'ont pas atteint la cible

Cette interprétation est moins fréquente avec les cardinaux définis; en voici un exemple réel:

(13) Le candidat ou la candidate doit satisfaire aux trois exigences ci-dessus. Si les trois ne sont pas mentionnées, la candidature de la personne est rejetée.

(Commission de la fonction publique du Canada, sur Google)

Avec une incertitude sur la lecture:

(14) Le plus important, c'est la télévision, la presse et les spectateurs. Si les trois ne sont pas là, une course ne doit plus exister.² (interprétation possible: *si moins des trois sont là...*).

On peut donc admettre que les cardinaux définis sont à analyser autrement que les indéfinis. Ils partagent d'ailleurs avec *tous*, dans une certaine mesure, la propriété de "flotter", à condition de doubler l'article:

(15) Les flèches n'ont pas les douze atteint la cible ou plus facilement en s'associant à ce terme:

(16) Les flèches n'ont pas toutes les douze atteint la cible

L'ambiguïté de lecture avec la négation disparaît avec le cardinal défini de quantité indéterminée *quelques*:

¹ Pour le français, la similitude est signalée par Attal (1972) avec la phrase *Les deux soldats n'ont pas déserté*, qui peut signifier: *pas les deux*.

² 4/7/1997, *L'Humanité*, source: Google

(17) Les quelques flèches n'ont pas atteint la cible¹

Il y a donc une singularité qui rapproche *tous* et les cardinaux numéraux, sans doute parce que la quantité *y* est déterminée, et plus précisément parce qu'elle est également définie, comme le montre la construction "flottante". La question qui se pose alors est celle de la définitude du cardinal: celui-ci est-il également défini, et pourquoi?

Comment cette double définitude permet-elle la "remontée" de la négation? Est-ce qu'il est toujours défini?

La définitude du cardinal, comparée à celle de *tous*.

On peut d'abord se poser la question pour *tous*: ce terme est-il défini? Admettons que le sens "défini" signifie, même si ce n'est pas toujours le cas, l'existence langagière préalable à l'action verbale d'un ensemble de référence, ou un croisement de propriétés spécifiantes (comme l'adjonction d'une relative déterminative). Dans ce cas, si *les N* est défini et est employé avec une valeur quantificationnelle, son existence implique automatiquement l'existence d'un ensemble *tous les N*. Dans ce cas, la valeur quantificationnelle est obligatoire, et s'y ajoute une indication d'exhaustivité. On peut dire que *tous les N* est une version exhaustive et quantifiée de *les N*. Il y a donc définitude de *tous*, la quantification étant indépendante d'une action verbale particulière. On notera aussi qu'il y a unicité: s'il existe un ensemble *les N*, il n'existe qu'un seul ensemble *tous les N*.

Avec les cardinaux, le même raisonnement conduit à admettre la définitude, avec quelques différences: si l'ensemble nombrable *les N* préexiste, alors son cardinal déterminé *n* préexiste aussi, et est également unique. Cependant, l'interlocuteur ne connaît pas nécessairement la valeur précise du cardinal, qui peut donner une information nouvelle. D'un point de vue extensionnel, on peut aussi dire que *tous les N* et *les n N* sont deux descriptions différentes du même ensemble unique, défini et quantifié. Il y a des différences, sur lesquelles on reviendra, mais cette identité d'extension permet de mieux comprendre les phénomènes d'interprétation liés à la négation.

¹ L'exemple donne une impression d'incomplétude; il faudrait une détermination supplémentaire pour que la phrase soit pleinement acceptable: *Les quelques flèches qu'il a lancées n'ont pas atteint la cible*, sans doute parce que *quelques* n'a pas de valeur déterminative.

L'interaction avec la négation verbale.

La propriété signalée ci-dessus, d'une interaction de la négation avec le quantifieur qui la précède, *tous* ou un cardinal dans une description définie, de telle façon que l'interprétation résultante de la quantification réelle signifie *pas tous* ou *moins de n N*, a surtout été décrite pour *tous* et ses équivalents dans d'autres langues. Elle est bien connue des grammairiens comme des linguistes contemporains (sans remonter plus haut, Jespersen (1917: 87), Damourette & Pichon (§2264, §2863), Gaatone 1971, Attal 1972, Jackendoff 1972, Horn 1989 (2001), Attal 1992, 1994 (critique de l'analyse de Horn), Nølke 2001). On ne reviendra pas ici sur le détail de ces discussions. La lecture à négation sur le quantifieur doit être dans la portée immédiate de la négation (celle-ci est donc *pas*, l'association à un indéfini négatif bloque cette interprétation¹) et la différenciation entre les deux lectures se fait aussi dans la prosodie, assez marquée dans le cas de la lecture à négation verbale².

La proposition de Horn fait de cette propriété un cas particulier d'une construction assez marginale dans laquelle un quantifieur non spécifié précède une négation:

(18) She swung around, she took two strides to him, waiting for someone to stop her, but *someone* didn't.³

(18') Elle s'est retournée, a fait deux enjambées vers lui, s'attendant à ce que quelqu'un l'arrête, mais *quelqu'un* ne l'a *pas* arrêtée. Horn explique cette marginalité par ce qu'il appelle "le principe de la division du travail pragmatique" consistant à préférer, quand elles existent, les formes lexicalisées associant une négation à un quantifieur (ici, dans la version française, *personne...ne* plutôt que *quelqu'un...ne pas*). Dans la construction *tous...ne pas*, il explique ainsi la relative rareté du sens à négation verbale par l'existence de la construction incorporant une négation: *aucun...ne*. Cela rendrait disponible le sens à "remontée" de la négation sur le quantifieur.

¹ D'où le contraste entre:

Tous les voyageurs n'ont pas vu l'incident (=pas tous)

Tous les voyageurs n'ont rien vu (aucun n'a vu quelque chose)

² Cf. Damourette & Pichon, § 2863; pour l'anglais, de même: Jackendoff (1972 : 352). Avec les cardinaux définis, les contraintes prosodiques sont inversées: la lecture à remontée de négation demande une focalisation sur le cardinal défini.

³ Horn, L., *A Natural History of Negation*, 1989, Chicago University Press, 1989 (2e édition, 2001), p. 494.

Cette explication a été critiquée à juste titre me semble-t-il par Attal (1992), ainsi que par Nølke. Je ne commenterai pas faute de place la solution assez sophistiquée de Nølke (2001), qui introduit des concepts nouveaux de différenciation de portée selon le contenu pragmatique, concepts qui alourdissent l'analyse, peut-être inutilement. La solution alternative de P. Attal (1994) explique le comportement particulier de *tous* à partir de l'absence de possibilité d'existence d'un ensemble complémentaire vérifiant la propriété inverse (ce qui est la situation habituelle avec les indéfinis: si *cinq enfants jouent*, la possibilité existe que d'autres enfants ne jouent pas). L'exhaustivité introduit alors des conditions sémantiques particulières.

La proposition d'Attal reçoit un sérieux contre-exemple dans le comportement particulier des fractions, notamment des fractions définies. Ces constructions ont le même comportement vis-à-vis de la négation¹ que *tous* et les cardinaux définis:

(19) Les deux tiers des flèches n'ont pas atteint la cible

Cette phrase peut ainsi signifier, soit qu'il y a deux tiers des flèches qui n'ont pas atteint la cible, soit que la somme des flèches ayant atteint la cible n'atteint pas la proportion des deux tiers de celles qui ont été lancées. Cette dernière interprétation est tout à fait du même type que celle avec *tous*, la négation portant sur le quantifieur. Pourtant, un ensemble complémentaire vérifiant la propriété inverse existe bien ici. Dans le cas particulier de *la moitié*, c'est même l'exacte proportion de l'implication inverse. C'est sur cette implication inverse que joue Churchill dans le mot rapporté par Katz et repris par Horn². On le sommat de s'excuser pour avoir dit:

(20) Half of the ministers are asses (*la moitié des ministres sont des ânes*)

Il s'est excusé, si on peut dire, en disant:

(21) Half of the ministers are not asses (*la moitié des ministres ne sont pas des ânes*)

¹ La lecture à négation de la quantité est moins fréquente qu'avec *tous*. En voici un exemple réel, où le véritable sujet est cependant la fraction:

Les délibérations sont prises à la majorité des voix des membres présents et éventuellement représentés à l'assemblée. Pour la validité des délibérations, la présence d'un quart des membres visés à l'article 13 est nécessaire. Si *le quart des membres n'est pas atteint*, il est convoqué avec le même ordre du jour une deuxième assemblée... (Statuts, sur Google). Variante possible: *si le quart des membres ne sont pas présents*.

² Horn, L., *A Natural History of Negation*, Chicago University Press, 1989 (2e édition, 2001), p. 497.

en jouant sur l'implication inverse¹.

L'explication que j'ai suggérée autrefois (Muller 1977²) repose sur la définitude de la quantité elle-même, et regroupe dans la même explication les quantifieurs de l'exhaustivité (*chaque, tous*), les cardinaux définis et les fractions définies. La définitude permet de distinguer la quantité réelle liée à l'action verbale d'une quantité d'arrière-plan, qui est celle d'un ensemble préexistant à la spécification par l'action verbale. On peut appliquer aux fractions le même raisonnement que celui portant sur les cardinaux: si un ensemble de référence est spécifié, non seulement sa cardinalité est spécifiée, mais également toute fraction de cette cardinalité. Il faut cependant, dans ce cas, comprendre que la fraction est une proportion plutôt qu'une quantité dénombrée. Ce n'est que dans ce sens qu'on peut utiliser par exemple *le tiers* avec une interprétation cohérente du point de vue de l'unicité:

(22) Le tiers des élèves étaient présents au cours

Il y a évidemment trois tiers dans un ensemble, mais ici, la question *Lequel?* serait saugrenue. La fraction est à interpréter comme un "rôle" dans le sens de Fauconnier³ 1984: quels que soient les éléments de l'ensemble nombrable, cet ensemble présente une **proportion** unique, qui est un rapport à la totalité. D'ailleurs, dans ce cas, la réalisation indéfinie (cf. 20) est également ambiguë, si on lui donne cette valeur de proportion:

(23) Deux tiers des électeurs n'ont pas approuvé la modification des statuts

La lecture la plus fréquente est ici la lecture à négation verbale, mais il n'est pas exclu d'interpréter (23) avec la lecture à négation de la quantité qu'on aurait plus nettement dans:

(24) Les deux tiers des électeurs n'ont pas approuvé la modification des statuts

soit avec le sens: *moins des deux tiers*. Dans ce cas, on ne dira pas que la négation de (23) "porte" sur l'indéfini. Plutôt, comme dans l'exemple (18) de Horn, la fraction est une lecture "indéterminée", non spécifiée, d'un indéfini. C'est d'autant plus facile dans ce cas que l'indéfini représente, non une pluralité d'objets quantifiés ("deux tiers

¹ On notera qu'on a affaire à trois lectures et non deux: soit le rejet pur et simple sans interaction avec le quantifieur (*il n'est pas vrai que...*); soit une lecture où la négation porte sur la quantité (*moins de la moitié...*); soit une lecture où la négation porte sur le prédicat (*la moitié ne sont pas...*).

² Muller, C., "Analyses linguistiques des relations de champ entre quantificateurs et négation", *Langages*, 48, 60-83, 1977.

³ Fauconnier, G., *Espaces mentaux*, Minuit, Paris, 1984.

quelconques"), mais une proportion unique préexistant comme un "rôle". L'emploi du défini dans les fractions facilite la lecture comme rôle plutôt que comme quantifieur. L'intérêt des fractions définies est alors de montrer comment la quantification fonctionne dans ces constructions: non pas d'emblée, semble-t-il, mais comme un calcul à partir d'une valeur ensembliste, proportion abstraite plutôt que quantité. Dans la lecture quantifiée de l'exemple ci-dessus, on affirme que l'argument du prédicat négatif est la proportion *les deux tiers des électeurs*, et par implication on en déduit que la quantification réelle est alors *deux tiers des électeurs (au moins)*. On notera que dans ce cas, la lecture quantificationnelle est possible avec cette valeur *au moins*, la phrase restant vraie si plus des deux tiers a effectivement rejeté la modification des statuts. Il est alors plausible de poser, en élargissant le constat que fait Corblin¹ pour les ensembles définis en général², que la quantification "effective" est à dissocier des constructions définies, y compris dans les cardinaux définis, les constructions avec *tous* et les fractions définies: les indications quantificationnelles peuvent relever (on verra que ce n'est pas toujours le cas) de l'arrière-plan, et sont à dissocier de la quantification en rapport avec l'action verbale, obtenue indirectement.

Il faudrait ajouter, à ce survol de l'interaction avec la négation, la construction avec *la plupart*, qui est également, à mon sens, une proportion avant d'être un quantifieur. Il semble moins évident ici que l'article corresponde à une quantification d'arrière-plan, puisque *la plupart* ne définit aucune proportion fixe. Il est probable que *la plupart* est un défini de premier emploi, sans quantité présupposée; le défini s'y justifie par l'unicité, dans chaque action opposant une proportion majoritaire à une proportion minoritaire, de cette proportion majoritaire, qui n'est cependant nullement préalable à l'action³.

Il est certain par ailleurs que d'autres emplois de l'article, n'impliquant pas les cardinaux, sont liés à des usages discursifs de premier emploi, sans aucune spécification préalable (comme ceux étudiés par C. Schnedecker: *les uns, les autres, les premiers, les seconds*). La question se pose donc de vérifier si, dans le cas des cardinaux définis, il y

¹ Corblin, F., Représentation du discours et sémantique formelle, PUF, Paris, 2002, p. 212.

² Corblin estime que la quantification est souvent notée par ce qu'il nomme un "modificateur de quantification", par exemple *en majorité, à 80%: Les électeurs ont voté non à 80%*. Ce que montrent les fractions définies, c'est que même dans ce cas, on n'obtient pas directement la quantification effective, dès lors qu'il y a du défini.

³ Il semble qu'il n'y ait aucune ambiguïté de lecture avec la négation: *La plupart des invités ne sont pas venus* s'interprète avec une négation sur le verbe.

a bien toujours définitude du cardinal, ce qui n'est pas sûr, comme on va le voir. Cette hétérogénéité de structure pourrait expliquer les différences d'interprétation avec *tous* dans les constructions négatives: les cardinaux définis sont beaucoup moins souvent sujets à la "remontée" de la négation sur le quantifieur¹.

Les différences entre *tous* et *les n N*.

Tout d'abord, il faut remarquer que les cardinaux définis ne s'emploient ni dans les mêmes contextes, ni avec les mêmes interprétations que *tous*. L'essentiel des différences qu'on peut observer tient à ce que *tous*, qui ne donne aucune indication de quantité, peut seulement (à une exception près qui est un emploi presque qualificatif) signifier l'exhaustivité d'un ensemble nombrable de quantité non mentionnée. Cette signification d'exhaustivité exclut à peu près totalement *tous* dans les expressions duelles:

(25) Paul avait les deux mains levées

(25') *Paul avait toutes les mains levées

et rend très malaisé son emploi dans des constructions où cette signification est inappropriée:

(26) C'est l'histoire d'un groupe de copains. Les trois amis avaient l'habitude de se retrouver au café le dimanche après-midi

(26') ...??Tous les amis avaient l'habitude de se retrouver au café le dimanche après-midi

(Ce n'est qu'en (26) que *les trois amis* s'interprète naturellement comme une description quantifiée anaphorique de *un groupe de copains*).

Inversement, les cardinaux définis signifient d'abord la quantité, et seulement de façon indirecte l'exhaustivité. Imaginons le récit suivant:

(27) Un groupe d'enfants s'est perdu en montagne et a dû bivouaquer, suscitant l'inquiétude des responsables. Les cinq enfants n'avaient pas pris de vêtements chauds.

(27') ...Tous les enfants n'avaient pas pris de vêtements chauds

Dans l'utilisation du cardinal défini, le groupe nominal signale la quantité en première mention, comme une précision accessoire sur la taille du groupe: *les enfants, qui étaient cinq...* L'exhaustivité ne semble pas saillante. La lecture qui s'impose est celle d'une négation sur le verbe. L'emploi de *tous*, sans indication quantitative, ne peut obéir à cette intention et on doit l'interpréter comme signifiant l'exhaustivité. De ce

¹ Nølke, H., *Le regard du locuteur 2*, Kimé, Paris, 2001.

fait, il n'y a pas d'interprétation descriptive sur le nombre des enfants. On aboutit alors aux deux interprétations à portée, y compris celle où la négation porte sur *tous*.

On peut en conclure, comme on va le voir sur d'autres exemples, que *tous* fonctionne toujours comme un défini: *la totalité des enfants*, alors que le cardinal inclus dans un groupe nominal, même s'il donne forcément la quantité exhaustive de l'ensemble, peut être utilisé différemment, sans définitude propre, et avec un contenu descriptif.

Une autre différence va dans le même sens: l'emploi de *tous* met sur un pied d'égalité (sans interdire les lectures de groupe) chaque exemplaire de l'ensemble de référence. Lorsque la quantification est directionnelle, son emploi est inapproprié:

(28) Pendant les trois heures du trajet, il lisait les journaux

(28') ?Pendant toutes le heures du trajet, il lisait les journaux

L'emploi de *tous* est bizarre parce que présentant l'activité de lire comme liée à chaque heure du trajet, ce qui sous-entend que le découpage en activités différentes pourrait être également découpé en tranches horaires.

Cette particularité d'exclure la quantification directionnelle se remarque encore plus sur les classements:

(29) Les dix joueurs les mieux classé ont reçu un prix
renvoie à un ordre de classement, effet qui disparaît dans:

(29') Tous les joueurs les mieux classés ont reçu un prix

ou encore:

(30) Je remercierai personnellement les dix premiers acheteurs de notre produit

(30') ??Je remercierai personnellement tous les premiers acheteurs de notre produit

Une autre conséquence du sémantisme de *tous* est que ce terme, sans valeur de quantification précise, ne peut être utilisé que comme croisement de deux prédications, l'une sur le nom, l'autre étant une activité. Les emplois isolés sont à peu près exclus, au contraire des cardinaux définis:

(31) Blanche Neige et les sept nains (titre)

(31') *Blanche Neige et tous les nains

(32) Les trois Grâces / Les sept péchés capitaux / Les trois petits cochons

(32') *Toutes les Grâces / Tous les péchés capitaux / Tous les petits cochons

Il s'agit là d'une sorte d'emploi définitoire du cardinal, permettant un figement nominal d'une entité quantifiée. Le sens d'exhaustivité sans

dénombrément de *tous* exclut à peu près cet emploi, à une exception près: celle où *tous* prend métaphoriquement le sens de 'nombreux' avec les possessifs; l'expression suivante serait un titre acceptable:

(33) Casanova et toutes ses femmes

Ce fonctionnement du cardinal dans un sens définitoire correspond bien évidemment à une prédication indéfinie interne au groupe nominal:

(34) Les nains étaient sept / *Les nains étaient tous

Par contre, en lien avec une activité quelconque, on retrouve la possibilité d'une définitude du cardinal, sur le même modèle que *tous*:

(35) Les nains étaient les sept à travailler dans le jardin

et l'emploi défini isolé n'est compréhensible qu'à cette condition d'une prédication supplémentaire (au minimum, un sens locatif):

(36) ??Les nains étaient les sept (acceptable: ...étaient les sept là)

Les constructions de type cardinal défini sans définitude du cardinal.

Le cas le plus évident d'un tel emploi est la construction à classement signalée ci-dessus. L'énoncé suivant:

(37) Les dix premiers acheteurs de notre produit seront récompensés
ne s'analyse pas comme:

(37') Les premiers acheteurs de notre produit seront (tous) les dix récompensés
mais comme:

(37'') Les premiers acheteurs de notre produit seront récompensés jusqu'à dix

Dans ce cas, le cardinal n'est pas présupposé, donc n'est pas défini et ne fait pas partie de la quantification d'arrière-plan. Cette construction ne peut donc pas induire les ambiguïtés de lecture avec la négation, et de fait, la phrase suivante n'est pas ambiguë:

(38) Les dix premiers acheteurs n'ont pas à payer les taxes

Bien des emplois des cardinaux définis sont construits avec une valeur descriptive, appositive, du quantifieur, sur un ensemble préalablement défini. Ceux-ci aussi échappent à l'interprétation à définitude sur le cardinal; aux exemples ci-dessus, on peut ajouter:

(39) Le proviseur a reçu la classe de Philosophie. Les douze élèves n'étaient pas satisfaits de leur préparation au bac.

Il n'y a ici aucune raison de trouver une ambiguïté de lecture dans la phrase négative: la quantité est à interpréter de façon descriptive: *au*

nombre de douze, comme une extension du contenu anaphorique de l'ensemble introduit par le collectif *la classe de Philosophie*. L'emploi en première mention, et en reprise anaphorique, favorise la lecture quantificationnelle de premier plan. L'utilisation de *tous*, qui n'exclut pas l'interprétation anaphorique ici, rétablirait la possibilité d'une lecture à négation sur le quantifieur, sans doute parce que ce terme ne contient aucune information nouvelle sur la quantité: sa justification doit être ailleurs, dans le contraste entre l'ensemble défini *tous les élèves* et la quantification effective des élèves satisfaits.

Certaines structures favorisent cette interprétation descriptive de la quantification, de facto de premier plan, et non d'arrière-plan et définie. On peut ainsi opposer:

(40) Attention, les douze moutons ne sont pas vaccinés!

(41) Attention, ces douze moutons ne sont pas vaccinés!

Avec le défini, on peut accéder à une interprétation sécante: *pas les douze*. Cette interprétation n'apparaît pas avec le démonstratif précédant le cardinal (propriété déjà notée par Attal 1972¹). Il est possible de la retrouver dans la construction flottante:

(42) Attention, ces moutons ne sont pas (tous) les douze vaccinés!

On peut supposer que la quantification du groupe nominal démonstratif est employée d'emblée, parce que le démonstratif a des propriétés de quantifieur partitif². La quantification se fait donc à l'intérieur d'une partition dont le démonstratif donne un sous-ensemble: *les moutons ici présents, qui sont douze*. Il n'y a donc pas équivalence exacte avec la construction flottante qui rétablit le dispositif ensembliste habituel. Ce n'est donc pas le démonstratif en soi qui produit la lecture indéfinie du cardinal. Le même effet sémantique peut s'obtenir avec un défini lié à un contexte d'énonciation localisé:

(43) Les douze élèves ici présents n'ont pas rendu le devoir

= les élèves ici présents, qui sont (*les) douze, n'ont pas rendu le devoir

Au total, donc, beaucoup de constructions cardinales définies se différencient des constructions avec *tous*. La similitude ne se retrouve

¹ Attal, P., "Tout le monde n'est pas beau, Essai sur les rapports sémantiques entre *tous* et *ne pas*", *Recherches Linguistiques de Vincennes*, 3-33, 1972.

² Kleiber, G., "Sur la sémantique des descriptions démonstratives", *Linguisticae Investigationes*, VIII-1, 63-85, 1984.

que lorsque la quantité, présentée comme présupposée et définie, permet un jeu entre la quantification d'arrière-plan, exhaustive, et une quantification effective sécante sur l'ensemble de référence. Dans les autres cas, l'interprétation descriptive du quantifieur ne permet pas à celui-ci de sortir de la portée du groupe nominal pour interagir avec la négation, ou simplement pour entrer en interaction avec l'action verbale.

Conclusion

Les constructions cardinales définies ont une réelle hétérogénéité de structure. Leur utilisation première est de signifier la quantité d'un ensemble de référence. Dans cette interprétation quantitative, le cardinal peut être employé descriptivement, en cardinal de première mention, même sur un ensemble préalablement défini, ou en attribut définitoire (le type *les sept nains*). Il peut aussi être utilisé comme quantifieur de premier plan, par exemple dans les ensembles à quantification directionnelle (*les dix premiers*), ou dans la définition d'un groupe partitif défini contextuellement (constructions à démonstratif). Ce n'est que lorsque la quantité est également interprétable comme définie qu'elle peut constituer un domaine de référence d'arrière-plan qui acquiert une forme d'indépendance vis-à-vis de l'action verbale. Cette interprétation, qui se manifeste dans les emplois "flottants", transforme le quantifieur en un domaine de référence sur lequel vient s'inscrire la quantification effective. La quantification réelle, liée à l'action, est obtenue secondairement et donne lieu aux ambiguïtés de lecture observées plus fréquemment avec *tous*. L'opposition sémantique s'établit alors entre l'exhaustivité ou non de cet ensemble de référence quantificationnel par rapport à une action. La constitution d'un ensemble de référence quantificationnel (la quantification d'arrière-plan), indépendant de l'action verbale, de référence stable, n'est possible que si la quantification est elle-même définie (*tous*, cardinaux définis, fractions définies), formant un "rôle" indépendant de toute action particulière, unique et abstrait, sur lequel pourrait s'inscrire la quantification effective. Cette définitude propre, qui n'est réalisée que dans certaines conditions, est à distinguer de celle de l'ensemble nominal dans lequel est inséré le cardinal.

Cet ensemble de conditions restrictives explique la relative rareté des emplois à "remontée" de la négation avec ces constructions.

Bibliographie

- Attal, P., "Tout le monde n'est pas beau, Essai sur les rapports sémantiques entre *tous* et *ne pas*", *Recherches Linguistiques de Vincennes*, 3-33, 1972.
- Attal, P., *Négation et quantificateurs*, thèse, Paris-VIII, 1979.
- Attal, P., "Commentaire critique de *A Natural History of Negation*, de Laurence Horn", *Langue Française*, 94, 103-122, 1992
- Attal, P., *Questions de sémantique*, Peeters, Louvain, 1994.
- Barwise, J. & R. Cooper, "Generalized Quantifiers and Natural Language", *Linguistics and Philosophy*, 4, 159-219, 1981.
- Corblin, F., *Représentation du discours et sémantique formelle*, PUF, Paris, 2002.
- Damourette, J. & E. Pichon, *Des mots à la pensée, Essai de grammaire de la langue française*, D'Artrey, Paris, 1911-1940.
- Fauconnier, G., *Espaces mentaux*, Minuit, Paris, 1984.
- Gaetone, D., *Etude descriptive du système de la négation dans le français contemporain*, Droz, Genève, 1971.
- Horn, L., *A Natural History of Negation*, 1989, Chicago University Press, 1989 (2e édition, 2001).
- Jackendoff, R.S., *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, MIT Press, Cambridge (Mass), 1972.
- Kamp, H. & U. Reyle, *From Discourse to Logic*, Kluwer, Dordrecht, 1993.
- Kleiber, G., "Sur la sémantique des descriptions démonstratives", *Linguisticae Investigationes*, VIII-1, 63-85, 1984.
- Kleiber, G., "*Tout* et ses domaines: sur la structure *tout* + *déterminant* + *N*", dans: A. Englebert, M. Pierrard, L. Rosier, D. van Raemdonck (eds), *La ligne claire, de la linguistique à la grammaire, Mélanges offerts à Marc Wilmet*, Bruxelles, Duculot, 87-98, 1998.
- Muller, C., "Analyses linguistiques des relations de champ entre quantificateurs et négation", *Langages*, 48, 60-83, 1977.
- Nølke, H., *Le regard du locuteur 2*, Kimé, Paris, 2001.
- Schneedecker, C., *De l'un à l'autre et réciproquement...*, De Boeck-Duculot, Bruxelles, 2006

ÉTUDES DIDACTIQUES

DISCOURS DE LA MÉTHODE : LA PHASE D'INVESTIGATION DANS LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE

Corina – Amelia GEORGESCU
georgescu_c@yahoo.fr
Université de Pitesti

Résumé

Notre travail part de l'hypothèse que les recherches menées par les étudiants en licence ne respectent pas les normes spécifiques ; nous proposons donc un algorithme de travail en trois étapes pour mener à bien une des phases de la recherche, notamment la phase d'investigation. Les trois éléments sur lesquels nous voulons attirer l'attention sont : la recherche bibliographique, les fiches de travail et le corpus de l'étude.

Mots-clés : investigation, recherche, bibliographie, fiches, corpus

Chaque année un nombre considérable d'étudiants font d'innombrables efforts pour dépasser la dernière épreuve des trois premières années d'études universitaires, épreuve représentée par la rédaction et la soutenance du mémoire de diplôme. Les difficultés auxquelles ils se confrontent ont, en principe, deux causes : premièrement, les étudiants n'ont pas assez rédigé pendant leurs études, car les professeurs, faute de temps, ne leur demandent pas trop fréquemment d'écrire des rédactions ; deuxièmement, les facultés ne proposent que très rarement ou pas du tout des cours/travaux dirigés en méthodologie de la recherche aux étudiants en licence. Voici, donc, la motivation de notre travail qui se propose d'être utile aux étudiants en Lettres en train de rédiger leur mémoire de diplôme, mais, pourquoi pas, aux professeurs des facultés des lettres qui dirigent ces mémoires, leur facilitant ainsi la tâche.

Guidère¹ identifie quatre étapes d'une recherche en sciences humaines et en sciences sociales :

1. une *phase d'investigation* ayant pour objectif d'établir la bibliographie générale et spécialisée du domaine.
2. une *phase d'analyse* pendant laquelle l'étudiant analyse le contenu de ses sources et établit un plan.

¹ Guidère, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Ellipses, Paris, 2004, p. 10

3. une *phase de documentation* pendant laquelle on organise le matériel à partir des fiches ordonnées.
4. une *phase de rédaction* pendant laquelle on écrit, en suivant un plan logique.

En ce qui nous concerne, nous proposons une structure composée de six phases, incluant les quatre étapes de Guidère, auxquelles on ajoute :

1. une *phase préliminaire* pendant laquelle il faut impérativement trouver un directeur de recherche et avoir une discussion de principe avec celui-ci pour établir les objectifs de la recherche ;
2. une *phase d'auto-évaluation* qui doit précéder le dépôt du mémoire.

Dans ce travail, nous voulons montrer l'importance des deux premières phases et particulièrement de la phase de l'investigation pour l'avènement de la recherche.

Quel que soit le type de recherche entreprise, mais particulièrement lorsqu'il s'agit d'une recherche en lettres, on a l'impression que le début est vraiment pénible, que l'on ne parvient plus à écrire la première ligne ou l'introduction. C'est pour cela qu'il faut être très rigoureux en ce qui concerne la phase d'investigation. C'est celle-ci qui constitue la base et le noyau de notre recherche et qui répond aux questions fondamentales pour le sujet traité. Par conséquent, il faut lui prêter une attention particulière et s'arrêter soigneusement et sans hâte sur quelques éléments essentiels que nous mentionnons ci-dessous :

1. La recherche bibliographique ;
2. Les fiches de travail ;
3. Le corpus de l'étude.

En ce qui suit, nous voulons défendre la thèse qu'aucun travail de recherche ne peut se dérouler sans respecter une certaine méthodologie ; faute de méthode, on risque d'omettre des questions essentielles, de perdre du temps, de passer d'une manière superficielle sur d'autres questions qui auraient valu être débattues plus attentivement.

Nous essaierons donc de présenter sous forme d'algorithme les étapes qui composent la phase d'investigation commençant par la **recherche bibliographique**. Celle-ci représente le fondement de toute recherche.

a) Lorsque l'on la commence, on se trouve devant deux possibilités quant au *choix du sujet* : soit, on a choisi un sujet et ce choix

est définitif¹, soit, on a identifié plusieurs possibilités et il faut consulter certaines sources bibliographiques pour voir ce qu'il convient de faire et comment. Les deux options présentent des avantages et des désavantages en ce qui nous concerne : une fois le sujet établi, il existe le risque de ne pas trouver assez de matériel pour le soutenir ; c'est donc ici que le professeur doit intervenir pour diriger l'étudiant vers des sujets faisables dès le début. L'avantage de choisir bien dès le début est de gagner du temps. De l'autre côté, lorsque plusieurs possibilités s'offrent à l'étudiant et il peut en choisir implique beaucoup plus de travail de sa part, ce qui signifie plus de temps, mais cette variante a l'avantage qu'il n'y aura plus de surprise concernant les ressources bibliographiques et leur qualité.

b) Une fois cette impasse dépassée et le sujet dessiné, on peut passer à *identifier les ouvrages essentiels* pour le sujet traité ; il s'agit ici, d'un côté, des ouvrages théoriques fondamentaux pour le thème en question et de l'autre côté des études déjà menées sur ce thème-ci ou sur des thèmes semblables ou avec lesquels le sujet s'entrecroise. C'est à ce moment que l'on peut se rendre compte si une approche pluridisciplinaire ou interdisciplinaire est soutenable ou non.

Selon Beaud², quant à la recherche bibliographique, deux démarches s'offrent :

- la méthode de la « remontée des filières bibliographiques » ;
- la méthode de la « recherche systématique ».

Pour la première, on part des ouvrages, articles, études les plus récents, on en étudie la bibliographie, en constituant ainsi des « ébauches » de bibliographies. Il est possible ainsi d'identifier les ouvrages fondamentaux pour le sujet traité car ce sont ceux-ci qui seront cités de manière répétée.

La deuxième méthode vise une recherche systématique faite à partir des mots-clés dans les fichiers des bibliothèques et sur le Web, car à présent, la recherche revêt ces deux formes : la recherche classique menée dans la bibliothèque et la recherche informatique faite à partir des bases de données, livres ou périodiques en ligne ou tout simplement des informations existantes sur la toile. Quel que soit le chemin choisi, le but est le même : réunir le maximum d'informations pertinentes pour le sujet dont on traite.

¹ Ce choix peut être fait pendant la phase préliminaire, celle de la discussion avec le directeur de recherche qui dirige le travail respectif.

² Beaud, Michel, *L'Art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, La Découverte, Paris, 2001, p. 52

La recherche bibliographique classique, menée dans une bibliothèque, implique, elle-aussi, un certain savoir-faire. Les grandes bibliothèques sont parvenues à informatiser leurs bases de données ; cela facilite beaucoup le travail de recherche, car les logiciels permettent d'identifier un ouvrage à partir du nom de l'auteur, à partir des mots-clés, à partir du titre ou des mots faisant partie de ce titre. Ce genre de démarche épargnera beaucoup de temps au chercheur, mais il faudra procéder de façon méthodique : en fonction des données que l'on possède, la recherche sera menée différemment. Si l'on travaille sur un thème, un courant littéraire ou sur un certain concept théorique, alors on démarrera la recherche à partir d'un mot-clé, l'amour, le réalisme ou le verbe, en l'occurrence ; au contraire, si la recherche porte sur un écrivain, on fera des recherches à partir de son nom. Il faut retenir que d'habitude les moteurs de recherche renvoient aux livres écrits par lui, mais aussi aux livres écrits sur lui. Une fois parvenu à un livre ou article qui semble se rapporter au sujet, il faut noter ses coordonnées (titre, auteur, maison d'édition, ville, année ou titre de l'article, titre du périodique, numéro, date de parution, pages auxquelles l'article se retrouve). On peut, dès le début, classer les livres et les articles selon le sujet, par exemple : Bibliographie-Réalisme, Bibliographie-Balzac, Bibliographie-Narratologie, etc.

Quant à la recherche d'information sur le Web, elle est beaucoup plus facile à mener de par son accessibilité ; l'internet est en accès libre, quels que soit le moment de la journée et la journée, c'est comme une bibliothèque ouverte tout le temps. Il est pourtant impérieux à souligner que les ressources en lignes ne sont pas toujours fiables, alors il faut y faire attention. Guidère¹ identifie trois types d'outils de recherche sur le Web :

- les métachercheurs (Ariane, par exemple) qui permettent la recherche simultanée sur plusieurs index et qui fournissent le nombre de résultats par moteur de recherche ;
- les moteurs de recherche (tels que Google, Altavista, Lycos) ;
- les répertoires de recherche (tels que Yahoo) qui effectuent une sorte de tri parmi les sources.

Pour conclure la partie destinée aux sources, nous voudrions mentionner ce que l'on ignore parfois, même trop souvent : cette étape peut aussi inclure des visites, des rendez-vous, des interviews avec des personnes documentées, ou avec des témoins des différents événements,

¹ Guidère, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Ellipses, Paris, 2004, p. 13

voire avec d'autres professeurs qui ont travaillé sur un sujet apparenté à celui dont on traite.

Les informations trouvées peuvent être classées dans des fichiers thématiques pour faciliter le recours ultérieur aux données qu'ils contiennent, pendant la phase de rédaction.

Après avoir déterminé les sources bibliographiques, il faudra en faire une synthèse et élaborer les **fiches de travail** qui contiendront uniquement les informations pertinentes au sujet traité. Selon l'habitude de l'étudiant, les fiches peuvent revêtir un format papier ou un format électronique. Il serait souhaitable que, au moins pour les sources consultées à la maison, les données soient retenues dans des fichiers thématiques ; cela épargnera beaucoup de temps pendant la phase de rédaction. Toute fiche de lecture devra contenir obligatoirement les coordonnées du livre, du périodique ou du site consulté et, préférablement, la bibliothèque où le document pourrait être retrouvé. Pour mieux ordonner le matériel consulté, il faudrait prendre en considération l'élaboration des différents types de fiches : fiches biographiques (pour noter les détails concernant la vie et l'oeuvre d'un auteur) ; fiches de citations ; fiches-résumé ; fiches-personnages ; fiches critiques (regroupant les opinions critiques des auteurs dont on a lu les ouvrages) ; fiches-style. Le type de fiche peut varier d'un sujet à l'autre, mais dans tous les cas il est impératif de noter la page d'où on a cité ou à laquelle on a trouvé telle ou telle idée. Sur les fiches, on peut également noter les remarques que certains passages ont suscité au moment de la lecture, mais il est préférable de les noter en rouge ou de les mettre en évidence pour que l'on se rende compte qu'il s'agit des remarques ou des points de vue personnels.

U. Eco¹ identifie les fiches thématiques, les fiches de citations, les fiches de lecture (contenant le résumé), et les fiches de travail qui peuvent revêtir des formes diverses selon les besoins. Il n'est pas dépourvu d'intérêt d'organiser graphiquement les fiches en faisant des notes en couleur : *très important* ou *cela peut servir à...*, *voir aussi...*, etc.

Eco² recommande un modèle de fiche en précisant les informations obligatoires qui doivent y figurer : les indications bibliographiques, des informations sur l'auteur, le résumé, des citations et des commentaires personnelles.

¹ Eco, Umberto, *Cum se face o teză de licență. Disciplinele umaniste*, Pontica, 2000, p. 127

² Idem, p. 138

Selon M. Beaud¹, l'organisation matérielle des documents doit permettre à la fois :

1. de retrouver rapidement un matériel, ou un ensemble de matériels ;
2. de consulter les matériels et de les soumettre à des classements qui évoluent, pour les utiliser facilement au moment de la rédaction ;
3. de retrouver pour toute information la source précise.

Une fois l'ensemble des fiches établi, on devra opérer une sélection parmi les éléments de celui-ci. A ce moment-ci, il faut vraiment savoir exactement ce dont on va traiter, car après avoir fixé le **corpus d'études**, l'étape suivante sera l'établissement d'un plan.

Guidère² mentionne trois aspects essentiels lorsqu'il s'agit du corpus : le choix du corpus, la constitution du corpus et son utilité. L'auteur mentionne trois critères pour le choix du corpus : la *pertinence* par rapport au sujet traité, la *cohérence* entre les ouvrages qui le contiennent et la *consistance* (la taille du corpus). Le corpus dépend exclusivement des objectifs de l'étude et de l'approche ou des approches adoptées.

Après avoir lu et consulté assez de sources bibliographiques, il faudra donc réfléchir aux ouvrages dont on a vraiment besoin pour mener à bien la recherche : il faudra donc établir les ouvrages essentiels pour le sujet envisagé, qu'il s'agisse des ouvrages théoriques, critiques ou de fiction et il faudra veiller que le corpus choisi soit actuel et pertinent au sujet. Le corpus ne doit pas inclure des ouvrages qui ne sont pas pertinents pour le thème, mais il ne devra pas omettre les ouvrages complémentaires utilisables comme auxiliaires. Enfin, ce corpus sera repérable dans le travail final sous la forme de la bibliographie qui sera jugée par le jury. C'est pour cela donc qu'il ne faut pas traiter superficiellement cette étape. Après avoir commencé à rédiger, il sera plus difficile de garder la cohérence du texte si on introduit d'autres références que celles prévues. Cela doit être envisagé comme un cas isolé et non pas comme une règle et il sera pratiqué lorsqu'un livre ou article nouveau, vraiment pertinent au sujet traité paraît.

Tenant compte des activités déroulées pendant la phase d'investigation, nous pourrions remarquer qu'il est nécessaire d'en

¹ Beaud, Michel, *L'Art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, La Découverte, Paris, 2001, p. 44

² Guidère, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Ellipses, Paris, 2004, p. 17

posséder un minimum de connaissances d'ordre méthodologique ; en tant que professeurs, on s'attend à ce que les étudiants sachent déjà ce que c'est une note, une bibliographie ou un corpus, mais l'expérience montre que l'enseignement roumain demande plus qu'il ne donne aux apprenants.

Nous identifions donc quatre fonctions essentielles pour ce qui est de la phase d'investigation :

1. la fonction *d'apprentissage ou d'éclaircissement* de certaines notions nécessaires pour mener à bien la recherche respective ;
2. la fonction *d'analyse* du matériel et des sources bibliographiques ;
3. la fonction de *délimitation* du sujet et de la problématique ;
4. la fonction de *mettre en évidence* certaines des questions susceptibles d'être débattues ou analysées.

L'existence et la mise en évidence de ces fonctions montrent et démontrent l'importance de la phase d'investigation, le fait qu'elle n'est pas une phase auxiliaire de la recherche, au contraire, qu'elle est une phase intrinsèque, incontournable et qui dessine l'avenir de la recherche que l'on mène. Pour conclure, nous voudrions souligner le fait que nous défendons l'hypothèse d'une recherche méthodique, effectuée à partir des principes scientifiques qui doivent être connus avant que l'on ne le commence ; autrement, ce qui devrait être une recherche scientifique pourrait tomber dans le dérisoire, deviendrait un travail formel, dans le sens négatif du terme, inapte à marquer les véritables compétences de recherche qu'un étudiant devrait pouvoir montrer à la fin des années de faculté, ou, voire pire... elle finirait par être du domaine du plagiat.

Bibliographie

Beaud, Michel, *L'Art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, La Découverte, Paris, 2001

Eco, Umberto, *Cum se face o teză de licență. Disciplinele umaniste*, Pontica, 2000

Guidère, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Ellipses, Paris, 2004

Ministère de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie, Guide de présentation d'une thèse à l'usage du candidat au doctorat, 2000 (<http://ed93.univ-rennes1.fr/Infosdocts/GuideTheseMNERTABES.htm>)