

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

IDENTITÉ ET DIFFÉRENCE

Volume 4 / Numéro 10 / 2011

**Editura Universității din Pitești
novembre
2011**

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustățea

Rédacteur-en-chef

Diana Lefter

Comité scientifique

Anna Jaubert

Béatrice Bonhomme

Francis Claudon

Bernard Combettes

Claude Muller

António Bárbolo Alves

Arzu Etensel Ildem

Andrei Ionescu

Mihaela Mitu

Marco Longo

Sanda-Marina Badulescu

Crina-Magdalena Zărnescu

Gabriel Pârvan

Cătălina Constantinescu

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar: 15 noiembrie 2011

Tiraj 220 buc

ISSN 1843-3979

Editura Universității din Pitești

ISSN 1843-3979

Sommaire

I. Études littéraires

Cecilia Fernández Santomé	
Le livre de la mère de <i>Claire Lejeune : une lecture du requiem pour la matrice</i>	7
Nguyen Thi Tu Huy	
<i>Reprise et interprétation chez Robbe-Grillet</i>	17
Laurent Camerini	
<i>Perte d'identité et différence dans l'œuvre de Marguerite Duras</i>	30
Otilia-Carmen Cojan	
<i>La métamorphose du «je» en «autre». Identité et altérité chez Jacques Chessex</i>	44
François-Ronan Dubois	
<i>La Princesse de Clèves : le problème de l'originalité dans la construction de l'identité</i>	54
A. Mia Elise Adjoumani	
<i>Affirmer son identité par la différenciation : Place des fêtes de Sami Tchak</i>	69
Isabelle Simões Marques	
<i>Identité, altérité et plurilinguisme dans Exilio perturbado d'Urbano Tavares Rodrigues</i>	82
Varja Balžalorsky	
<i>Mirages d'identités et de différences : remarques à propos du sujet lyrique</i>	98
Paul Laborde	
<i>Le verbe en conflit : identité de la différence et pensée poétique contemporaine</i>	113
Djamel Kadik	
<i>Les récits fictionnels d'Albert Camus entre présence de l'identité coloniale et silence sur l'identité autochtone</i>	129
Loïc Bourdeau	
<i>Italien, indien, homosexuel : l'expérience de la marge dans la multiculturalité québécoise et ses répercussions identitaires</i>	144
Diana-Adriana Lefter	
<i>Si le grain ne meurt d'André Gide ou les mémoires d'une sensibilité</i>	160
Emira Gherib	
<i>Du dialectal à l'universel la Guerre Mondiale de Mario Rigoni Stern</i>	176

II. Études linguistiques

Florinela Serbanica	
<i>Le mot nature chez les poètes romantiques français: une question d'identité</i>	193

Miguel Ángel Torres Vitolas <i>Ser cholo y cholear : una identidad conflictiva en el lenguaje popular peruano</i>	212
---	-----

III. Études didactiques

Corina-Amelia Georgescu <i>L'identité des apprenants en classe de langue étrangère</i>	225
--	-----

ÉTUDES LITTÉRAIRES

**LE LIVRE DE LA MÈRE, DE CLAIRE LEJEUNE : UNE LECTURE
DU REQUIEM POUR LA MATRIE**

**CLAIRE LEJEUNE'S LE LIVRE DE LA MÈRE : ON THE REQUIEM
FOR THE MATRIARCHAL STAGE**

**LE LIVRE DE LA MÈRE, DE CLAIRE LEJEUNE : UNA LECTURA
DEL RÉQUIEM POR EL MATRIARCADO**

Cecilia FERNÁNDEZ SANTOMÉ¹

Résumé

L'engagement éthique et artistique de Claire Lejeune (1926-2008) fait de son œuvre un objet précieux d'analyse, riche en interprétations. Étant l'une des intellectuelles les plus remarquables de la Belgique et du domaine francophone en général, elle incarne le paradigme du philosophe-écrivain, une entité à multiples visages qui actualise le patron du penseur humaniste. À partir l'étude de l'un de ses essais les plus célèbres, Le livre de la mère (1998), je me propose de décortiquer les clés de sa particulière poét(h)ique féministe. En guise d'Ariane, la figure symbolique de la mère nous guidera à travers une idiosyncrasie complexe, faite de métaphores et d'échos intertextuels qui ont pour but de faire l'état des lieux dans la maison du patriarcat occidental à l'heure de son déclin. Lejeune se sert de la notion de « mère » et de « père » pour jeter de la lumière sur les rapports des sexes dans les sociétés occidentales, tout en façonnant une voie de passage mitoyenne qui serve à les dépasser : la fratrie. Le livre de la mère est le prélude de cet avènement joyeux. C'est un point d'inflexion. C'est le deuil du patriarcat et du matriarcat, mais c'est surtout l'espoir de la conciliation.

Mots-clés : Mère, philosophie, féminisme, utopie

Abstract

Claire Lejeune's (1926- 2008) ethical and artistic commitment makes her literature a field of study full of nuances and interpretations. She was one of the most important Belgian and Francophone intellectuals and she represented the paradigm of the philosopher-writer, updating the classical pattern of the humanist thinker. My aim is to emphasise the keys of Lejeune's feminist poetry by analysing one of her best-seller essays: Le livre de la mère (1998). Like the mythical Ariane, the symbolical figure of the mother will guide us through a complex idiosyncrasy, built on metaphors and intertextual references. There are two essential concepts, "mother" and "father", that axe Lejeune's work on the intersexual relationships in Occidental societies. By the time of the patriarchal twilight, she wrote Le livre de la mère, that presents an alternative order to patriarch and matriarch: the brotherhood. This essay meant a prelude to the new human age, the requiem

¹ cfsantome@hotmail.es, Université de Santiago de Compostela, Espagne

for both the mother and the father empire. It contented the hope of the conciliation between men and women.

Key-words: Mother, philosophy, feminism, utopia

Resumen

*El compromiso ético y artístico de Claire Lejeune (1926- 2008) hace de su obra un objeto de análisis rico en interpretaciones. Es una de las intelectuales belgas y francófonas más reputadas y encarna el paradigma del filósofo-escritor, una identidad caleidoscópica que actualiza el patrón del pensador humanista. A partir del estudio de uno de sus ensayos más célebres, *Le livre de la mère* (1998), pretendo llevar a cabo una aproximación de su particular poética feminista. Como si de una nueva Ariadna se tratase, la figura simbólica de la madre nos guiará a través de una idiosincrasia compleja, hecha de metáforas y de ecos intertextuales. Su objetivo es hacer un balance estado del patriarcado occidental en la hora de su declive. Lejeune utiliza las nociones de “padre” y “madre” para ilustrar las relaciones entre los sexos en el marco de las sociedades occidentales, ofreciendo una instancia de mediación: la fraternidad. *Le livre de la mère* es el preludio de su venida gloriosa. Representa un punto de inflexión. Es el duelo del patriarcado y del matriarcado, pero es, por encima de todo, la esperanza de la conciliación.*

Palabras-clave: Madre, filosofía, feminismo, utopía

Avant d’aborder l’analyse approfondie de l’essai *Le livre de la mère* (paru chez les Éditions Luce Wilquin en 1998), arrêtons-nous sur une réflexion de l’intellectuelle féministe française Luce Irigaray. Dans un ton foncièrement clairvoyant, elle se demande :

Ce meurtre de la mère, en tant qu’amante et féconde dans la dimension culturelle, continuerait à faire loi dans la mise en place de l’ordre symbolique, social, qui est le nôtre. Quelles conséquences ce matricide a-t-il sur la production du langage et la programmation des discours, aussi scientifiques ?¹

Luce Irigaray introduit dans cette citation un débat autour de ce qui est advenu dans le domaine du langage suite à la mort mythique de la mère opérée par l’essor du patriarcat en Occident et le cantonnement de la femme dans la sphère du privé. Elle vise une longue période historique –qui embrasse le temps présent- pour étudier les répercussions de la prééminence traditionnellement de l’homme sur le plan discursif. Le matricide dont elle parle a eu lieu des mains des forces masculines. Pourtant, Claire Lejeune a largement développé l’idée d’un matricide symbolique dont l’exécutrice

¹ Irigaray, Luce, *Parler n’est jamais neutre*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 320.

principale serait la femme elle-même, cette femme qui rêve de l'indifférenciation ou de la connivence symbiotique avec l'homme devenu frère. C'est pour cela qu'elle s'est proposé de faire sens de ce meurtre rituel en en faisant le point de départ de son utopie éthique : l'avènement de la société fraternelle. Et pour adoucir le passage entre l'état patriarcal et la fraternité, elle estime nécessaire l'épuration non seulement des dispositions psychosociales phallogocraques, mais aussi celles propres à son pôle idéologique. Elle s'efforce alors à rendre son dernier hommage à la figure de la mère par le biais de l'écriture du texte *Le livre de la mère*. La tâche est complexe et cette difficulté se transpose directement et sur le plan thématique et sur l'esthétique. La recherche d'un espace de convergence, d'une résolution heureuse à la scission identitaire des êtres exige un effort de lucidité. Le rejet du patriarcat et le dépassement du matriarcat initial car également contraignant risque de faire tomber l'intellectuelle dans le terrain vague du nihilisme le plus pure. Néanmoins, elle prend un certain recul sur cette question et annonce que :

*Nous ne pouvons sans périr nous couper à la fois du
lien maternel – médium naturel entre notre vie et la vie- et de
Dieu son substitut culturel, que si nous retrouvons la jouissance
de notre mémoire édénique.¹*

En guise de requiem pour la mère, Lejeune nous offre dans ce dernier essai poétique une espèce de bilan de sa pensée et de sa poésis, toujours en quête de cette mémoire originelle et primordiale. « *Ce requiem pour la fille du diable, je sais maintenant que c'est ce que la poésie voulait de moi* » (Lejeune, 1993 : 142). Comme s'il s'agissait de l'épreuve du feu de son écriture, Claire Lejeune fait face à cette œuvre – l'un de ses derniers essais- avec une attitude défiante. Le stade définitif de la naissance d'un nouvel ordre social passe par la matérialisation de toutes les potentialités exprimées dans les successifs essais à travers lesquelles l'écrivaine a façonné sa cosmovision. Elle s'érige en quelque sorte en prophète de la transition pacifique des idéogrammes fondés sur l'exclusion comme principe régisseur et s'exclame :

*Si je sors vivante du livre de la mère, ma signature
attestera de la possible incarnation de la quadrature du cercle,
du possible partage de la pensée quinte- essentielle qui s'en
informe.²*

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 100.

² Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 15.

Après l'écriture d'une Histoire faite par et pour l'homme, son renversement au féminin semble être la condition nécessaire pour clôturer la tension entre le patriarcat et le matriarcat. Puisque « la philosophie occidentale ne peut être généreusement contredite que par son interdite, par la voix résurgente de sa propre antériorité »¹, il est temps que la mère, dans son dernier souffle, s'exprime en liberté avant de se taire définitivement en faveur de la sœur, qui « [...] conduira la barque qui doit franchir le détroit entre un patriarcat intellectuel autoritaire et un matriarcat affectif non moins abusif »².

La révolte finale de la femme subjuguée permettrait la venue au monde de la parole manquante, une parole qui ne serait plus produite dans l'ombre, mais à l'abri de la lumière d'une nouvelle raison « déraisonnée » : celle de la fraternité.

*Ainsi se boucle le cycle de l'histoire patriarcale. Son temps n'aura été qu'une parent-thèse à ouvrir, à vivre, à fermer pour que puisse advenir cette nouveauté réelle qu'est la famille transhistorique des hommes, des femmes et des enfants de tous les temps et de tous les lieux.*³

Cet essai fait le portrait d'une mère qui se résiste à mourir. Tout comme le Chronos de la mythologie grecque dévorait ses enfants pour ne pas être détrôné, *Le livre de la mère* est accusé par Lejeune d'avoir une vocation phagocytaire. « Livre- mère, livre- ventre. Comment lui tenir tête ? »⁴. L'écrivaine s'engage en un discours de nature métadiscursive et rhétorique qui le confronte avec le processus de création de l'œuvre littéraire. Dans celui-ci, la mère représente la parole interdite, l'échec de l'hybride, la cohabitation avec le dominant et la clandestinité. Bien au contraire que chez d'autres intellectuelles féministes tel Luce Irigaray elle-même, chez Claire Lejeune la mère est un cliché ambigu qui peut être qualifié soit de négatif, soit de positif selon qu'il soit associé au manque d'une résistance active face à l'avancée de la mentalité patriarcale ou pas. Elle détient la mémoire de l'origine, mais sa voix a été longtemps engloutie sous le poids du silence complice. « À l'origine de la rivalité de je et de l'autre, il y a le pouvoir de la Mère »⁵. Son ventre –symboliquement

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 105.

² Idem., p. 109.

³ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 33.

⁴ Idem., p. 13.

⁵ Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 100.

identifié au ventre du livre- n'est plus un endroit sécurisé, mais un stigmatisme ou fantasme à dépasser au même titre que le phallus masculin et son influx. Ce dernier livre devient une espèce de chèvre Amalthée consacrée en exclusivité à l'allaitement de « la fille enceinte du ventre de la mère »¹. Celle-ci doit la préparer à l'accouchement de l'ordre fraternel car « sortir du ventre de ce livre sera sortir du ventre de l'Histoire »².

*Faisant son livre, la mère se délivre du secret physique de l'origine du verbe dont l'enfouissement dans le champ génétique de la mémoire garantissant l'exclusivité de la Vérité du Père. Le non- avènement du verbe de la mère assure la pérennité du patriarcat.*³

Le déchirement associé à la crise du patriarcat et du matriarcat est perçu non seulement sur le plan thématique, mais aussi formel. En fait, cette œuvre a été conçue comme un gigantesque *patchwork*, un collage de plus de trois cent pages qui est construit à l'aide de fragments effilochés et d'extraits tirés d'autres travaux de l'auteure (ainsi que d'autres œuvres du système littéraire occidental). Nourri de tous ces autres textes, cet essai semble vomir des morceaux de ses ancêtres, en les éparpillant au long de ses pages de façon plus ou moins ordonnée et en rendant hommage au stigmatisme féminin de la « pensée tricoteuse »⁴. Une écriture toujours hélicoïdale, utérine qui « [...] œuvre en rond jusqu'à ce que s'en expulse la femme post-biblique »⁵. *Le livre de la mère* est donc l'assemblage des thèses philosophiques de Claire Lejeune et de leurs sources.

*Plutôt qu'une synthèse, Le livre de la mère est la mémoire d'une vie d'écriture, de l'origine de l'écriture et par extension, la mémoire d'une des formes de la vie elle-même et de l'origine de la création.*⁶

Cela donne lieu à une œuvre holistique qui vise à dégager le terrain pour l'avènement de la pensée fratrie après avoir dressé constat de l'échec de la patrie dominante. La révision des thèses de départ, le remaniement des

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 32.

² Idem., p. 9.

³ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 9.

⁴ Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 10.

⁵ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 8.

⁶ Renouprez, Martine, *La démarche poétique de Claire Lejeune*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001, p. 539.

chefs-d'œuvre (*L'Atelier, La geste, Le livre de la sœur, etc.*) correspondent à la formule testamentaire. De même qu'un testament n'est en essence que le bilan d'une vie et qu'il cherche à la perpétuer à travers la désignation des héritiers, *Le livre de la mère* résume la poétique de Lejeune en réclamant sa continuation. « Ce testament de la mère où toute fin se veut origine pourrait tout aussi bien s'appeler « le livre des commencements »¹.

Le procédé choisi par l'écrivaine pour mener à terme cette révision est l'intertextualité menée jusqu'à la limite. Ainsi, elle dessine un type d'essai qui, tout comme les matriochkas russes, produit l'enchâssement de différents niveaux narratifs qui se succèdent et qui se superposent, en multipliant leur sémantisme. Les échos littéraires déjà présents dans des ouvrages antérieurs deviennent plus audibles que jamais pour le lecteur avisé et attentif. Platon et Rimbaud traversent à nouveau le travail de Lejeune, dans de longues citations qui exemplifient la méfiance patriarcale envers les activités intellectuelles des femmes et la confiance déposée en elles par le frère solidaire, respectivement. Les passages bibliques réapparaissent aussi dans *Le livre de la mère*, en rappelant le rôle joué par le catéchisme chrétien dans l'imposition d'une certaine loi du talion contre la femme et en exemplifiant la critique subversive féministe à l'aide du propre texte sacré. Parallèlement, l'écrivaine incorpore aussi des références à Nietzsche, en rendant évidente l'influence que le philosophe exerce sur la configuration de sa pensée et que l'on peut également remarquer dans *Le livre de la sœur* au sujet de sa défense du nihilisme déicide.

La fin d'un monde n'est pas la fin du monde... Dans la conscience où la poésie fait sens de tout et de rien, le donneur de sens est de trop. Inutile, Dieu meurt de sa belle mort.²

À côté de ces trois auteurs récurrents dans l'ensemble de la production essayistique de Lejeune, il serait vraiment difficile de faire l'inventaire de toutes les œuvres et écrivain(e)s cités dans *Le livre de la mère*. Pour en mentionner quelques-uns : René Char, René Thom, René Daumal, Novalis, Michel Leiris, Charles Baudelaire, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Primo Levi, Emmanuel Lévinas, Anna Gerschenfeld, Hölderlin, Jacques Lacan, Socrate, etc. Elle les emprunte, les remanie et les combine et produit des fragments comme celui qui suit :

Primo Levi, épuisé, parvenu aux limites de son effort,

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 8.

² Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 94.

écrit avant d'entrer dans le silence : « Je ne trouve pas de solution au dilemme. Je la cherche, mais je ne la trouve pas ». Autrement dit : prenez le relais, continuez à chercher ! Comme Rimbaud écrivait : « Viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » [italiques de l'auteure]¹

Il pourrait sembler paradoxal que l'immense majorité des citations faites par l'écrivaine correspondent à des auteurs, au masculin. Cela pourrait être dû au poids que l'homme a toujours eu dans la formation du canon littéraire occidental dont Lejeune fait partie. Pourtant, cela pourrait aussi obéir à une certaine volonté de remodeler le discours traditionnel que les hommes ont prononcé, en l'adaptant et en en faisant un discours à elle. L'écriture masculine devient alors un autre recours stylistique et thématique au service de l'écrivaine. Le collage de textes masculins et féminins servirait à démystifier l'aura de sacralité de la parole de l'homme, en amplifiant la signification de l'énonciation féminine. « Les piliers du livre seraient les textes les plus aboutis, les plus solides. Entre ces piliers de ma sagesse, les textes liquides où la recherche a cours, où ça bouillonne encore². Elle rend hommage à l'écriture masculine pour mieux la subvertir, pour la dépasser et trouver un espace à elle, dégagé.

Au lieu de paraphraser les textes d'auteurs masculins, Claire Lejeune emprunte des phrases, des petits extraits et même des poèmes entiers. L'intellectuelle revendique par là l'aptitude historiquement déniée à la femme de se donner à la révision de la trajectoire des agents dominants dans le champ littéraire. Et elle le fait en toute liberté. Elle s'approprie le discours masculin de même que l'écrivain a traditionnellement manié la parole écrite des femmes. *Le livre de la mère* offre la possibilité à l'homme de s'exprimer, mais il ne peut le faire que par procuration, à travers des citations choisies par l'auteure.

Les références croisées et l'intertextualité qui dominent la technique d'écriture sont plus explicites dans cette œuvre que dans la précédente, *Le livre de la sœur*. Celle-ci contient des résonances mythiques et littéraires, mais elle présente aussi des échos très subtils qui renvoient à des textes d'autres écrivaines féministes. Le lecteur familiarisé avec l'œuvre d'Angela Carter peut deviner une certaine connexion entre sa révision des contes de fées et la référence que Lejeune fait dans les premières pages du *Livre de la*

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 171.

² Idem., p. 9.

sœur. « [...] Le frère au bois dormant »¹ garde le même esprit subversif des valeurs traditionnelles et patriarcales transmises à travers ce genre. La belle au bois dormant est travestie et devenue un homme, le frère combattra à ses côtés dans la destruction de la patrie.

« L'éternité retrouvée »² d'inspiration miltonienne (forme positivée du *Paradis perdu*) se présente chez Claire Lejeune sous la forme d'un cycle infini de connexions entre le texte de la mère (matrice) et tous les autres textes qu'elle a écrits, un « [...] escalier hélicoïdal qui relie le sommet à la base du champ matriciel de la pensée [...] »³. Il y a de nombreuses citations qui renvoient aux autres essais poétiques de l'auteure, ainsi qu'à ses poèmes. Lejeune justifie cette récurrence en disant :

Des vers anciens, des fragments entiers s'échappent de mes livres antérieurs et font irruption dans l'écriture du jour. Je la soupçonne de vouloir se les incorporer eux aussi, les repenser, les ruminer, les digérer, s'en faire de la lumière infinitive, de la puissance. Sans cesse se réenfant. Elle ne pense qu'à ça !⁴

L'essai « maternel » connaît et se reconnaît dans ses fils, qu'il reprend symboliquement à l'aide de successives citations. *Le livre de la mère* représente le bilan final d'une vie vouée à l'écriture des fondements d'un nouvel ordre social et littéraire.

Ce livre s'est tramé d'innombrables fils tirés dans tous les sens entre les fragments de l'œuvre, reliant sans les confondre tous les âges et tous les sites de ma mémoire, créant entre eux le réseau de présence à soi dont elle s'irrigue.⁵

De même que dans les œuvres précédentes, Claire Lejeune se sert des formes de la première et de la troisième personne du singulier pour estomper toute trace d'individualisation dans son écriture. Si ses essais sentent l'influence d'une certaine volonté autographique, le maniement stratégique des pronoms personnels non subjectivisants contribue à l'estomper. En universalisant son discours, elle conjugue « je » et « elle »/ « il ». Elle devient agent présent et absent dans le texte, en faisant de son

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 12.

² Idem., p. 51.

³ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 264.

⁴ Idem., p. 13.

⁵ Idem., p. 285.

propre ego le sujet d'une syntaxe qu'elle semble observer d'en haut :

Le je quadrivoque qui écrit ce livre est conscient d'être sujet du verbe au sens où il se sait à son service, nécessité, orienté, propulsé par lui. Où les rôles s'inversent, où je s'identifie à lui-même et s'intronise –je pense donc je suis-, se perd la mémoire de l'origine du verbe [...] [caractères gras et italiques de l'auteure]¹

La parole littéraire semble devenir autonome, dégagée de la plume de son auteure, qui la laisse s'envoler comme le poème de Prévert devient oiseau fuyant. Le livre s'écrit tout seul, Lejeune semble décliner sa responsabilité sur le contenu de son œuvre. « Quelqu'un s'étire sous ma peau »², dit-elle, en la poussant à parler, à écrire et à témoigner.

Il est plus juste d'écrire de ce livre qu'il se commence plutôt que je le commence. Je n'écris pas ce que je veux. Je n'ai pas le pouvoir –le désir- d'écrire autre chose que ce qui se veut de moi, qui ruine toutes mes croyances, toutes mes espérances, toutes mes illusions pour pouvoir se faire jour. [caractères gras de l'auteure]³

Cet écart, ce dédoublement entre l'écrivaine et le narrateur, vise-t-il à établir un nouveau rapport d'objectivité dans la production intellectuelle ? La logique patriarcale, se passant de légitimation et excluant le « tiers impur », s'est emparée de la Vérité et de l'objectivité. L'avènement d'une logique fraternelle, agglutinante et non sectaire est la condition indispensable pour la mort de la patrie matricielle.

À partir du moment où désaveuglés nous comprenons qu'il y a réellement en jeu dans la relation humaine deux subjectivités et deux objectivités, deux identités et deux altérités, soit quatre vérités élémentaires, la problématique de la pensée se transforme de fond en comble. « Dire la vérité » suppose dès lors que se reconnaissent, qu'interagissent nos quatre vérités, que s'invente une langue apte à traduire non plus la duplicité mais la quadruplicité du réel.⁴

La naissance douloureuse à la conscience par l'écriture du *Livre de la sœur* est enfin oubliée dans *Le livre de la mère*. Après avoir fait le constat du « ressort caché de l'Histoire » (Lejeune, 1998 : 30) et rafraîchi la

¹ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 51.

² Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993, p. 22.

³ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 50.

⁴ Idem., p. 281.

mémoire de l'outrage, c'est l'heure du pardon.

*Entre le retour à un cosmisme assuré et le maintien
d'un pathétisme historique auquel nous ne tenons pas non plus
tellement que ça, encore qu'il ait toute sa fonction, il y a un
biais, une voie de passage.*

Et cette voie correspond pour Lejeune au blocage symbolique de la pulsion fratricide une fois avoué que « le mutisme de la mère est la clé de voûte de l'édifice patriarcal »². Négative parce qu'ancrée dans l'acceptation du patriarcat et positive en tant que porteuse de la sœur sauveuse, la mère présente une nature duelle qui effraye et qui rassure sa fille. À travers le lien ombilical, celle-ci reste en contact avec sa progéniture, en fondant une nouvelle lignée d'êtres post-historiques, post-patriarcaux et post-matriarcaux. Lejeune soutient : « par cet ombilic, ma vie communiquait immédiatement avec la vie »³, ce qui renvoie au nombril dont Hélène Cixous parle⁴ et qui, métamorphosé en fil téléphonique, nous relie éternellement à la mère.

*Ce qui nous attire si puissamment vers l'amont de
notre mémoire, c'est moins la nostalgie du ventre de notre mère
que celle du parfait amour qui s'y filait entre l'âme sœur et
l'âme frère que chacun s'est à soi-même.*⁵

Dans *Le livre de la mère*, la raison « phallicisée » dominante s'hystérise pour donner lieu à sa combustion définitive et à l'historicisation de la fratrie édénique.

Bibliographie

- Irigaray, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.
Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre, L'angoisse*. Seuil, Paris, 2004.
Lejeune, Claire, *La gangue et le feu*, Phantomas, Bruxelles, 1963.
Lejeune, Claire, *Le livre de la sœur*, Éditions Labor, Bruxelles, 1993.
Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998.
Renouprez, Martine, *La démarche poétique de Claire Lejeune*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001.

¹ Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre, L'angoisse*. Seuil, Paris, 2004, p. 49.

² Idem., p. 31.

³ Lejeune, Claire, *Le livre de la mère*, Éditions Luce Wilquin, Avin / Hannut, 1998, p. 28.

⁴ Conférence prononcée le 5 décembre 2008 lors du Colloque GYPSY VIII tenu à l'Université Paris-Descartes.

⁵ Lacan, Jacques, op. cit., p. 57.

REPRISE ET INTERPRÉTATION CHEZ ROBBE-GRILLET

RESUMPTION AND INTERPRETATION IN ROBBE-GRILLET

RIPRESA E INTERPRETAZIONE IN ROBBE-GRILLET

Nguyen Thi TU HUY¹

Résumé

La reprise apparaît chez Robbe-Grillet, d'abord, comme une stratégie textuelle et intertextuelle, qui comporte en elle-même répétition et différence. Plus profondément, la reprise est, pour l'écrivain, une façon d'exister, d'être à la recherche de son identité, de se retrouver lui-même dans les figures différentes et même contradictoires, d'affirmer la continuation de l'existence, de démontrer que le monde est devenir, que le monde est mouvement en avant et, en même temps, conservation de tous ses éléments anciens. Son œuvre s'organise donc en une entité à la fois ancienne et nouvelle, semblable et différente, à la fois la même et l'autre, selon un principe paradoxal à la robbegrilletienne.

Robbe-Grillet a en effet rendu interprétative la reprise, et en même temps il l'utilise pour effacer des efforts d'interprétation. Ce qui veut dire que la reprise devient une structure à la fois interprétative et désinterprétative. La structure désinterprétative de la reprise se lie aussi au phénomène de la désidentité dans l'art moderne.

Mots-clés : Reprise, Interprétation, Robbe-Grillet

Abstract

At first resumption in Robbe-Grillet seems like a textual and intertextual strategy which is made of repetition and difference. More profoundly for the writer, resumption is a way of existing, of being in search of identity, of finding oneself again in different, even contradictory figures to affirm the continuity of existence, to demonstrate that the world is Becoming, a movement forward and, at the same time, a conservation of all of its old elements. Indeed with Robbe-Grillet, resumption has become interpretive and he uses it at the same time to erase efforts of interpretation.

Which means resumption becomes an interpretive structure and dis-interpretive as well. The dis-interpretive structure of resumption is also tied to the phenomenon of dis-identity in modern art.

Keywords: resumption, interpretation, Robbe-Grillet

Riassunto

La ripresa appare in Robbe-Grillet, prima di tutto, come una strategia intertestuale e testuale, che si comporta nel suo seno la ripetizione e la differenza. Più profondamente, la ripresa è, per lo scrittore, una maniera di esistere, di essere alla ricerca della sua identità, di ritrovarsi nelle figure differenti e anche contraddittorie, d'affermare la continuazione dell'esistenza, di dimostrare che il mondo è in divenire, che il mondo è in

¹ nguyenthituhuy@gmail.com, Département de Lettres et de Linguistique Université des Sciences Sociales et Humaines de Ho Chi Minh Ville, Chine

movimento in avanti, e nello stesso tempo, mantenendo tutte le sue caratteristiche vecchie (passati).

Robbe-Grillet ha infatti reso interpretativa la ripresa, e nello stesso tempo la usa per cancellare gli sforzi di interpretazione. Il che vuole dire che la ripresa è una struttura alle volte interpretativa e disinterpretativa. La struttura disinterpretativa della ripresa si lega anche al fenomeno della disidentità nell'arte moderna.

Parole chiave: ripresa, interpretazione, Robbe-Grillet

La question de la reprise est essentielle pour aborder l'œuvre de Robbe-Grillet. Ce n'est pas seulement qu'elle fait partie de l'objet interprété ; elle met aussi en question quelques critères de l'interprétation : les notions d'horizon, d'époque et d'historicité... Avec la reprise, l'œuvre serait susceptible de se libérer de la limite de l'époque où elle est née pour entrer dans l'éternité. Il en résulte qu'on pourrait, en interprétant un texte de Robbe-Grillet, échapper au contexte de son époque. Comprenant en lui-même des éléments du passé, le texte se trouve dans un état indépendant de la situation historique où il est né. Il fait en même temps de lui-même un élément de l'avenir, par son caractère inachevé, par le fait qu'il reste en suspens. Néanmoins, l'œuvre crée un autre type d'historicité: en « racontant toujours la même vieille histoire de siècle en siècle » elle contient en elle-même une histoire développée à différentes périodes, déjà racontée par d'autres auteurs. Cette histoire, se reproduisant dans un livre de Robbe-Grillet, ajoutant des éléments nouveaux, se désorganise et se réorganise en une entité à la fois ancienne et nouvelle, semblable et différente, à la fois la même et l'autre, selon un principe paradoxal.

Le travail de reprise occupe une place très importante dans la création de Robbe-Grillet, dès le début de sa carrière d'écrivain. Le monde romanesque signifie peut-être, pour lui, un monde de reprises ; l'auteur joue le rôle d'un repriseur. Son écriture devient par conséquent une « écriture repriseuse ». Le terme de « reprise » constitue finalement le titre de son avant-dernier roman, paru en 2001. Ce titre reprend celui d'un essai de Kierkegaard, publié pour la première fois en 1843. La notion de reprise est amplement traitée dans la philosophie. G. Deleuze, contemporain de notre écrivain, étudie cette question – qui est, pour lui, un sujet dans l'air du temps – dans sa thèse de doctorat intitulée *Différence et répétition*, publiée en 1968. Robbe-Grillet figure, parmi d'autres auteurs, dans le corpus qu'il analyse.

La reprise, dans les ouvrages robbegrilletiens, apparaît, d'abord, comme une stratégie textuelle et intertextuelle, qui comporte en elle-même répétition et différence. Puis, le caractère d'en-soi des choses s'efface aussi dans le fait qu'elles sont infiniment répétées, de page en page, de roman en

roman. Plus profondément, la reprise est, pour l'écrivain, une façon d'exister, d'être à la recherche de lui-même, de se retrouver lui-même, d'affirmer la continuation de l'existence, de démontrer que le monde est devenir, que le monde est mouvement en avant et, en même temps, conservation de tous ses éléments anciens. La reprise révèle, comme le dit Kierkegaard, le sérieux de l'existence. Elle rend l'homme heureux dans la vie sur cette terre. Robbe-Grillet, qui réclame le droit au jeu et à la volupté¹, découvre probablement, dans l'exaltation kierkegaardienne de la reprise, la volupté intellectuelle que ce phénomène peut offrir à l'homme.

Nous examinerons aussi de quelle manière Robbe-Grillet rend interprétative la reprise, et comment il l'utilise pour effacer des efforts d'interpréter. Ce qui veut dire que la reprise devient une structure à la fois interprétative et désinterprétative.

Interprétative, parce que la stratégie textuelle de reprise exige impérativement que l'interprète ne néglige pas les traces que l'auteur a volontairement laissées : des détails, des passages sont intentionnellement répétés ; ils demandent donc à être interprétés et deviennent un pivot autour duquel tournent des interprétations. La structure de reprise de l'œuvre robbegrilletienne favorise en effet des interprétations diverses. Plusieurs questions se posent : comment la reprise fonctionne-t-elle en tant que principe organisateur du texte ? Comment interpréter l'idée du renouvellement et de la création à partir de la reprise ? Les réponses à ces questions contribuent à résoudre quelques problèmes de l'interprétation, selon la théorie d'Eco, tels que l'interprétation de l'intention de l'auteur, de la structure de l'œuvre et de la réception. Elles aident à comprendre ce que l'œuvre pourrait dire et ce que l'auteur voulait et pouvait faire. L'interprétation revient, dans ce cas, au sens développé par Gadamer et Jauss, qui considèrent que le travail de l'interprète aboutit à la compréhension du texte. Cela semble contredire ce qui a été dit dans les deux chapitres précédents. Mais cette contradiction réelle et inévitable se trouve dans le système contradictoire, dans la logique de la contradiction et de l'irréconciliation de Robbe-Grillet.

La construction de reprise a aussi une valeur désinterprétative, puisque la répétition efface parfois la présence même de l'événement, elle le rend incompréhensible, et supprime par conséquent la volonté de comprendre. Désinterprétative, puisque dès que l'éternité pénètre le temps

¹ Voir l'article : *Le droit au jeu et à la volupté* de Robbe-Grillet, publié pour la première fois dans *Le Point*, n° 75, 25 février 1974, puis republié dans *Alain Robbe-Grillet le voyageur*, Textes, causeries et entretiens réunis par O. Corpet avec la collaboration de E. Lambert, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2001, pp. 145-147

par le mouvement textuel de la reprise, l'historicité peut devenir inécessaire ou impossible dans le travail de l'interprétation. La structure désinterprétative de la reprise se lie aussi au phénomène de la désidentité dans l'art moderne.

Reprise : principe organisateur de l'œuvre

La phrase de Robbe-Grillet: «...les anciens mots toujours déjà prononcés se répètent, racontant toujours la même vieille histoire de siècle en siècle, reprise une fois de plus, et toujours nouvelle »¹ exprime une idée radicale : non seulement tous ses livres ne racontent qu'une seule histoire, mais ils ne font que répéter une histoire qui a été racontée par d'autres auteurs. Le travail d'écriture est en ce sens celui de la reprise. La reprise fonctionne comme principe organisateur de l'œuvre : rien de nouveau, tout est répété ; ce monde n'est qu'un monde de doubles où l'on voit le double de soi-même, le double de son propre double, cela se multiplie pour la nième fois ; cette multiplication supprime la vérité et l'authenticité en produisant des images en série. Dans cette reprise constante de mots anciens, la liberté de l'écrivain demeure sous la forme de la combinaison de paroles existées, qui sont réorganisées et produisent un effet de chaos de répétitions ; c'est aussi dans cette reprise que les mots témoignent de leur puissance de se renouveler pour construire de nouvelles structures.

La reprise peut être considérée comme un principe de création chez Robbe-Grillet, car toutes ses œuvres s'organisent selon cette structure sans exception. Dans chaque livre, il y a un nombre restreint d'événements, mais ces derniers se développent en se réitérant dans un système désordonné. *La Jalousie* en est un exemple typique. Le roman se compose de quelques détails maigres et répétés sans cesse, de telle sorte que la structure du livre ressemble au ressassement des souvenirs dans la tête du personnage. Il en va de même pour les descriptions des objets et du paysage. Elles se reprennent sans cesse en changeant légèrement, ou quelquefois se contredisant, de passage en passage : le lecteur a alors l'impression que les éléments repris lui échappent dans un vertige de cercles. A tel point que l'œuvre est pour lui, en définitive, un moteur de reprise qui l'entraîne dans un cycle où il se laisse reprendre par le texte lui-même, où la reprise forme une puissance à la fois stimulante et paralysante. Les éléments textuels, au lieu d'être clairs et accentués, deviennent insignifiants et flous.

¹ A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, Minuit, Paris, 2011, p. 227.

Par ailleurs, ceux-ci ne se répètent pas seulement dans une œuvre. Ils rejaillissent aussi de roman en roman, d'auteur en auteur, ce qui confirme l'idée de Robbe-Grillet, selon laquelle les mots anciens racontent toujours la même vieille histoire, reprise de siècle en siècle pour être toujours nouvelle.

Les personnages se construisent aussi selon le principe de la reprise : ils ne sont pas uniques, et ne viennent pas pour la première fois à ce monde ; ils apparaissent pour vivre des expériences que d'autres ont déjà traversées. Tout ce qu'ils font est seulement la répétition d'une pièce déjà jouée plusieurs fois. Ils ne sont eux-mêmes rien d'autre que les doubles de personnes qui ont existé longtemps avant eux. Ce monde n'est donc qu'un théâtre sur lequel l'homme joue le rôle d'être lui-même en étant condamné à reprendre aussi le rôle des autres.

La force de la reprise efface le caractère temporel des choses pour les rendre éternelles, et efface les choses elles-mêmes pour en faire une reprise pure, une reprise fonctionnelle.

Reprise et renouvellement : le même et l'autre

La corrélation entre reprise et renouvellement peut mettre en question quelques démarches de l'interprétation dans le cas de Robbe-Grillet et nécessiter de passer en revue certains problèmes. Elle laisse aussi voir l'évolution de la conception de l'art chez l'écrivain. Le rapport du contenu et de la forme peut être éclairé sous la lumière de la reprise : ce que l'écrivain reprend des autres est de l'ordre du contenu, et le renouvellement se manifeste dans et par la forme. Le processus ne s'arrête pas là : les nouvelles formes, une fois créées, renouvellent les contenus anciens, parce que le contenu de l'art réside dans sa forme.

La Reprise – le roman de Robbe-Grillet, une reprise délibérée de *La Reprise* de Kierkegaard -, sera particulièrement analysée pour démontrer ce qui vient d'être dit, pour démontrer également le renouvellement comme caractéristique de la reprise ; par là éclairer le fonctionnement du rapport soi-même/autrui dans la construction de l'œuvre.

Le roman commence par cette phrase : « Ici, donc, je reprends, et je résume. » La conjonction de coordination « donc » témoigne immédiatement que ce commencement n'est pas un commencement, mais une continuation de ce qui s'est passé avant ce livre, un retour après une interruption, une rupture ou un silence ; il y a quelque chose qui précède, que le narrateur va reprendre et résumer. La phrase insiste clairement sur l'idée de reprise. Elle s'inscrit directement dans le sujet suggéré par le titre du roman en annonçant que tout ce qui va se passer ensuite n'est qu'un

résumé, qu'une reprise de ce que le narrateur – l'auteur en même temps - avait fait auparavant. La reprise s'ouvre ainsi à partir de l'acte de reprendre et de résumer. Cela signifie aussi qu'il y a un monde qui a existé avant. Mais loin de procéder à un travail de ramassage, de rassemblement ou de récapitulation, l'auteur se projette devant les papiers, hors de lui-même, dans une révision, ou plutôt une nouvelle vision de ce que les autres et lui-même ont réalisé, pour recréer une fois encore, à partir de ces éléments déjà faits, une nouvelle image.

La deuxième phrase de *La Reprise* précise le premier objet - peut-être le plus important - de la reprise : « Au cours de l'interminable trajet en chemin de fer, qui, à partir d'Eisenach, me conduisait vers Berlin à travers la Thuringe et la Saxe en ruines, j'ai, pour la première fois depuis fort longtemps, aperçu cet homme que j'appelle mon double, pour simplifier, ou bien mon sosie, ou encore et d'une manière moins théâtrale : le voyageur. » Comme le confident silencieux dans l'œuvre de Kierkegaard, le narrateur fait un voyage à Berlin pour y retrouver son double. Sa mission qu'il ne connaît pas exactement peut, après tout ce qui s'est passé dans le livre, être comprise comme une quête de lui-même. *La Reprise* de Robbe-Grillet se détermine d'abord comme une reprise de « moi-même », du *même*, à travers « cet homme »-le voyageur. Cette phrase elle-même est doublée puisqu'on la retrouve aux pages 31/32 avec un sujet écrivant bien précisé cette fois-ci : Henri Robin. Cette reprise de la phrase appelle une classification de différents niveaux d'interprétation, concernant différents niveaux de narration : il y a une histoire racontée par le protagoniste, une autre qui est racontée par l'auteur. Le lecteur va voir apparaître dans la suite du roman d'autres narrateurs qui assument la tâche de corriger les erreurs commises par le narrateur-personnage. La reprise introduit ainsi des possibilités d'ouverture et de réouverture du texte, à partir des erreurs et des corrections.

Le thème du double n'est évidemment pas né avec Robbe-Grillet. C'est au contraire un « contenu » ancien, largement traité dans la littérature et la philosophie. Le problème est aussi présent dans *La Reprise* de Kierkegaard ; dans la mesure où il s'agit d'une référence importante pour le roman de Robbe-Grillet, nous l'analyserons plus en détail. Kierkegaard, en signant son livre, utilise un pseudonyme : Constantin Constantius. Celui-ci parle d'un homme profondément amoureux d'une jeune fille. C'est aussi lui, Kierkegaard, qui se trouve dans le rôle de l'amant de Régine, bien évidemment : « Le jeune homme, auquel j'ai permis de naître, est un poète »¹ Il se dédouble donc pour parler de lui-même de l'extérieur. Le

¹ Kierkegaard, *La Reprise*, Flammarion, Paris, 1990, p. 173.

dédoublement permettrait, d'une part, de s'observer du dehors en se divisant en deux : un observateur et un observé, d'autre part, de parler de soi d'une façon naturelle. Le philosophe se dédouble en un parleur et un écouteur. Et quel est le rôle de l'écouteur ? L'amoureux « avait besoin d'un confident, en présence duquel il pût parler tout haut avec lui-même. »¹ Telle est la raison la plus profonde de cet acte de confiance : parler avec soi-même, se mettre en face de soi-même, de son intériorité, pour vivre son histoire en la reprenant; ce qui explique que la reprise est un mouvement de l'intériorité et qu'elle est existence.

L'essai psychologique de Kierkegaard peut être compris comme une façon de parler avec soi-même, de se rendre, d'une part, silencieux, et bavard, d'autre part. Il est un moyen grâce auquel l'auteur parvient à matérialiser en écriture son dédoublement, à sortir de lui-même pour entrer plus profondément en lui-même dans une situation où il est à la fois lui-même et l'autre. C'est aussi une manière de faire face à soi-même, de se cacher pour se découvrir. Dans la vision imaginaire de soi-même, l'homme peut se dédoubler pour se voir et s'entendre mieux, l'individu n'est qu'une ombre et il projette une multiplicité d'ombres permettant à sa personnalité de rester ouverte et d'être infiniment découverte. Ainsi, l'homme existe-t-il en tant que possibilité, non pas comme personnage réel et fixe, mais comme personne présente et invisible. C'est exactement le cas du « mari » dans *La Jalousie*, un être présent-invisible qui existe comme un vide entre les objets, comme un regard portant sur les choses, un regard qui vient de nulle part, existant dans le vide. Ce personnage n'est en effet fait que de possibilités : Il peut être le « mari », il est probablement jaloux, il n'est pas satisfait de ce qui « se passe » dans son histoire. Il est aussi possible que rien ne s'y passe, que ce personnage ne soit rien... rien d'autre que des possibilités. Nous voyons comment Robbe-Grillet matérialise la même idée que Kierkegaard par le moyen littéraire.

Si l'on considère le thème du double comme un « contenu » en opposition à la forme, Robbe-Grillet l'a repris de la littérature, de la philosophie, et dans ce cas précis, de Kierkegaard, pour le renouveler par une nouvelle forme qui est celle du roman de *La Reprise*. Il a fait de son livre un double du livre de Kierkegaard. Puis, il donne en quelque sorte une affirmation qui répond à celle que Kierkegaard exprime dans cette recherche esthétique : « Aucune reprise possible »². Avec l'écrivain, la reprise est possible grâce à l'écriture, autrement dit, l'écriture devient espace

¹ Ibid., p. 70.

² S.Kierkegaard, *La Reprise*, op.cit., p. 91

de reprise. Si l'on considère le texte de Kierkegaard comme une existence, une existence textuelle, sous la plume de Robbe-Grillet, cette « existence qui a existé voit maintenant le jour ». Il s'agit ici, non pas seulement d'une technique intertextuelle, mais au fond d'une écriture de reprise, qui contribue à faire revivre une existence du passé..

Ainsi, de livre en livre, de siècle en siècle, d'auteur en auteur, le thème du double, comme beaucoup d'autres thèmes, n'est pas nouveau, seules les formes sont nouvelles, mais le renouvellement des formes implique toujours celui du contenu. Ce qui est nouveau ici c'est que la relation entre « je » et l'autre se passe d'une autre manière, une manière propre à Robbe-Grillet. Kierkegaard, dans son jeu de dédoublement, connaît bien quelle est la part du « parleur » et quelle est la part de l'« écouteur », celle du silence et celle des paroles. Même lorsqu'il se multiplie avec l'apparition de Job dans le développement de l'essai, il maîtrise toujours bien tous ces rôles. D'ailleurs le voyage jusqu'au bout de son être exige aussi de l'homme la capacité de se rendre anonyme, c'est-à-dire de s'effacer. C'est pourquoi Kierkegaard apparaît devant lui-même comme un être innommé. Le jeune homme – la part profondément amoureuse de Kierkegaard – signe les lettres qu'il adresse à son confident – sa part raisonnable – *Votre ami innommé*. Selon les notes de Viallaneix, le mot *navnløse*, dans le texte original, signifie littéralement : « privé de nom ». La privation de nom joue aussi un rôle important dans la quête de la reprise, et dans la quête de soi-même. Que signifie pour l'homme son nom? Ne risquent-on pas, en appelant un homme par un nom, de réduire toute la complexité de son être à son nom? La richesse et l'authenticité d'une personnalité ne peuvent-elles se manifester autrement que dans son anonymat? Tout se passe comme s'il existait ici un besoin de se libérer du nom, comme si le nom devenait une prison, à laquelle on devait échapper, et que l'on devait briser pour retrouver l'anonymat originare. Cependant, l'être anonyme, avec sa douleur sans nom, subsiste dans l'acte même de se priver de son nom.

Ce jeu sur l'anonymat ou sur la prolifération du nom propre est aussi visible dans le roman de Robbe-Grillet où le personnage est appelé multinominal. Il se multiplie jusqu'à la limite de l'anonymat. Le dédoublement peut, chez Kierkegaard, préparer une nouvelle fusion pour retrouver un « moi » nouveau et véritable. Chez Robbe-Grillet, le « moi » peut rester dans cet état de dissolution où la vérité de soi n'existe pas. Dans sa *Reprise*, le double, le sosie du narrateur apparaît comme son jumeau ; cependant l'histoire est racontée de manière à ce qu'on ne puisse pas déterminer exactement si ce sont vraiment deux êtres humains différents ou

s'ils ne constituent qu'un personnage qui se dédouble, qu'on ne puisse pas savoir, à la fin du récit, parmi les deux, qui est mort et qui est vivant, qui est le narrateur, qui est en train de parler. Robbe-Grillet est très conscient de ces problèmes, en écrivant: « [le] problème jamais résolu : qui parle ici, maintenant ? »¹ Les choses se répètent, sans sujet. Qui parle ? Moi ou quelqu'un d'autre ? Quelle est la partie de « moi » ? Quelle est la partie de l'autre ? C'est aussi une question blanche, qui ne demande pas la réponse. Ou bien, la réponse serait : « Il y aurait en fait quelqu'un, à la fois le même et l'autre. »² Dans la fusion du même et de l'autre, l'identité se dissolvant, on peut devenir anonyme, même avec soi-même. La reprise fait fonctionner cette force d'anonymat et produit le phénomène de la « désidentité » ou de l'identité plurielle dans la littérature moderne. La coexistence des autres dans l'intériorité du sujet défait naturellement l'identité, ou comme le dit Deleuze, la rend simulacre, ou en fait une identité plurielle où dialoguent des voix intersubjectives. L'œuvre devient un miroir dans lequel, au-delà des mots, celui qui écrit se trouve face à son intériorité et à la solitude qui l'emprisonnent, pour répéter des choses déjà dites, par lui-même et par les autres, et pour créer des choses nouvelles, qui lui sont propres.

Désinterprétation de l'historicité

Pour comprendre une œuvre de Robbe-Grillet, il est nécessaire de mettre en lumière son contexte littéraire, ou plutôt son contexte artistique, plutôt que le contexte historique à proprement parler. Ce travail exige de retracer l'itinéraire des reprises que l'auteur a effectuées. La reprise fait partie, d'une part, de l'interprétation ; d'autre part elle contribue à priver l'interprétation de toute historicité. On insiste souvent sur la phrase de Kierkegaard mise en exergue du roman *La Reprise*, et oublie la phrase de Robbe-Grillet lui-même, placée juste à côté, sur la même page, symétriquement : « Et puis, qu'on ne vienne pas m'embêter avec les éternelles dénonciations de détails inexacts ou contradictoires. Il s'agit, dans ce rapport, du réel objectif, et non d'une quelconque soi-disant vérité historique ». Ce refus catégorique de la vérité historique rend inutiles quelques moyens d'interprétation établis par les herméneutes, tels que l'horizon, le contexte, l'époque...

Quel rôle le contexte historique joue-t-il dans le cas de Robbe-Grillet ? Est-il important ? Et dans quelle mesure ? Il semble que

¹ A. Robbe-Grillet, *La Reprise*, op.cit., p.227

² Ibid, p. 226.

l'historicité peut être négligée dans l'interprétation, elle est « désinterprétée » par l'écrivain. A quoi servent, dans la compréhension de l'œuvre, les recherches sur l'époque de l'écrivain, quand l'espace où habite le personnage est décrit de la même façon qu'il l'était dans le texte d'un autre auteur, un siècle auparavant ? A quoi sert le contexte historique quand les personnages sont représentés comme l'homme de tous les temps ?

Pour un roman comme *La belle captive*, le contexte n'a aucun sens. Tout se passe comme dans un monde atemporel. Aucun repère historique n'est visible. S'il en existe, ils sont privés de toute signification. *La belle captive* est en effet la reprise des images de Magritte par la langue. Le roman a une composition particulière : quand le lecteur ouvre le livre, il a sous les yeux une page qui présente un tableau de Magritte et une autre qui contient le texte de Robbe-Grillet. C'est pourquoi les noms de René Magritte et de Robbe-Grillet figurent tous deux sur la couverture. Le texte avance et se développe en décrivant les tableaux de Magritte, placés non pas selon la chronologie mais selon un ordre propre au texte. Il s'agit ici d'un travail de réécriture des tableaux de Magritte.

Le livre commence par une correspondance parfaite entre l'image du tableau *Le château de Pyrénées* et le texte. Une description fidèle qui se ferme sur l'image et en même temps ouvre sur l'espace textuel¹. Cette description est très détaillée, précise, et exactement conforme au tableau tel qu'il est peint. Robbe-Grillet met en relief l'opposition entre la chute et la fixité, la verticalité et l'horizontalité, l'immobilité et le mouvement. Il établit une ressemblance entre l'image picturale et l'image produite par la langue. Il conduit le lecteur dans un monde de résonances des images et des mots.

Dans cette aventure des tableaux et des mots, on a des ressemblances, comme dans l'exemple ci-dessus, mais aussi des écarts entre les tableaux et le texte. C'est le cas du tableau *Le monde invisible* et du texte de la page 12 où le narrateur choisit de ne décrire qu'une partie de l'image : la fenêtre ouverte à deux battants sur une mer. Il « oublie » la pierre qui se trouve au centre du tableau. Elle est invisible ou absente dans le texte. Cette reprise partielle n'empêche pas que la pierre fasse partie de l'ensemble du texte, même si on ne la lit pas avec des mots, même si elle se trouve à côté du texte. Sa présence par l'image évoque, dans ce cas, son absence textuelle ; ce qui crée par conséquent une absence-présence.

¹ Voir les deux premiers paragraphes de *La Belle Captive*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1976, p. 9

Parfois s'établit un rapport d'opposition, par exemple entre la page 17 et *Les fleurs du mal* de Magritte. La jeune fille toute nue au visage de marbre dans le tableau devient, dans le texte, souriante, vêtue d'une robe blanche et vaporeuse, la rose jaune dans sa main se transforme en une rose rouge. Un dialogue est ainsi ouvert entre l'image et le texte, par une reprise opposante. Et cette opposition donne au tableau une autre vie, ou plutôt une possibilité d'avoir une autre vie.

Un autre type de dialogue s'ouvre à la page 49 où le texte décrit un homme qui se mire dans un miroir :

*L'homme est seul, dans le silence, au milieu de la cellule. Et peu à peu, comme avec prudence, je constate que c'est moi, probablement. [...] Ce sont là mes traits, sans doute. Mais l'ensemble de la physionomie me paraît avoir perdu tout caractère, toute identité ; c'est une tête standard, une forme anonyme, je ressemble désormais à ce portrait-robot de l'assassin dans les journaux.*¹

Robbe-Grillet joue ici, peut-être, sur le titre du tableau : *La reproduction interdite*, en reproduisant, avec des transformations bien entendu, par le matériel littéraire, ce que le tableau raconte. Comme si le texte faisait un geste : il retourne l'image dans le miroir pour que l'homme de dos puisse voir son visage. Mais que se passe-t-il lorsque l'homme se trouve face à lui-même ? La « reproduction interdite du visage »² dans le tableau devient l'« identité interdite » dans le texte. L'écriture reprend l'aventure commencée par l'image, puis la développe dans une autre direction quand le texte fait apparaître « le portrait robot de l'assassin » ; elle crée ainsi, dans l'espace romanesque, une rencontre entre l'artiste et l'écrivain, on voit aussi la présence plus discrète d'Edgar Poe, avec ses *Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

Le roman *La Belle Captive* est, à son tour, repris dans un autre roman de Robbe-Grillet, publié en 1978 : *Souvenir du triangle d'or*. De la page 38 à la page 89 de celui-ci, on a une reprise exacte du passage de la page 41 jusqu'à la fin de celui-là. Les mots continuent à se répéter, à se reproduire. S'il y a donc une historicité des œuvres de cet auteur, ce serait une historicité littéraire.

Le problème de la reprise remet en question la rupture avec le passé sur laquelle Robbe-Grillet et ses critiques ont beaucoup insisté. Le Nouveau Roman n'est peut-être pas tout à fait nouveau, lorsqu'il reprend des

¹ A. Robbe-Grillet, *La Belle Captive*, op.cit., p. 49.

² Ce qui veut dire aussi que la peinture n'est pas un miroir de la réalité, elle ne reproduit pas, ne représente pas la réalité.

éléments littéraires du passé. La question est : dans quelle mesure cette rupture est-elle radicale? La réponse va, probablement, à la rencontre de l'obsession de la forme chez notre écrivain : c'est dans la forme que tout se passe: le renouvellement, l'évolution, la révolution, le caractère nouveau, et la création. C'est dans la forme que la reprise n'est pas répétition et que l'on trouve la liberté dans son état de plénitude.

Robbe-Grillet produit, avec ses ouvrages, non pas une répétition, mais une reprise. La différence entre elles est celle entre passé et avenir, entre immobilité et mouvement, entre similitude et dissimilitude, entre imitation et création. Le principe de reprise dans la création prouve, une fois encore, le désillusionnement: la liberté se réduit à celle du langage, qui se réduit à son tour, à la combinaison de mots anciens et usés. Malgré tout, l'écrivain trouve toujours, grâce à l'acte de l'écriture, des illusions ou des espoirs ; car la reprise devient, paradoxalement, dans toute sa force de limitation, une puissance aidant l'écrivain à atteindre sa pleine liberté. Sa volonté de reprise témoigne qu'il « a mûri dans le sérieux », comme dit Kierkegaard. Le sérieux de son existence et de sa carrière. Car avec le principe de reprise, il écrit contre lui-même, jusqu'à l'auto-suppression dans un monde fourmillant de doubles, si bien que la mer, la neige puissent devenir son double : «la mer apparaît, ce double de moi-même qui efface la marque de mes pas, j'écris alors ma première phrase, répétition immémoriale d'une action toujours déjà faite, accomplie, sans qu'aucune empreinte en témoigne jamais derrière moi. »¹

Lisant *La Reprise* de Robbe-Grillet on a l'impression que dans cette forme romanesque particulière, l'histoire est racontée de façon à ressusciter les questions que Kierkegaard posa dans sa *Reprise* : « Où suis-je ? Que veut dire : le monde ? Que signifie ce mot ? Qui m'a joué le tour de me plonger dans le grand tout et de m'y laisser maintenant ? Qui suis-je ? Comment suis-je entré dans le monde ; pourquoi n'ai-je pas été consulté, pourquoi ne m'a-t-on pas fait connaître les us et coutumes au lieu de m'incorporer dans les rangs, comme si j'avais été acheté par un racoleur de matelots ? Comment ai-je intéressé à cette vaste entreprise qu'on appelle réalité ? Pourquoi dois-je être intéressé ? N'est-ce pas affaire de liberté ? »² On songe aux interrogations de Beckett: « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »³ On y voit aussi *Le faux miroir* de

¹ A. Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Minuit, Paris, 1984, p. 43.

² S. Kierkegaard, *La Reprise*, op.cit., p. 144

³ S. Beckett, *L'immuable*, Minuit, Paris, 1972, p. 7

Magritte. Un roman de Robbe-Grillet est aussi un faux miroir où se mélange le vrai et le faux, la réalité et l'imaginaire, le même et l'autre.

Bibliographie

- Allemand Roger-Michel , *Duplication et duplicité dans les « Romanesques » d'Alain Robbe-Grillet*, Archives des lettres modernes, Paris, 1991.
- Bernal Olga, *Alain Robbe-Grillet : Le roman de l'absence*, Gallimard, Paris, 1964
- Bloch Béatrice, *La métatextualité dans le Miroir qui revient*, in *Narratologie, la Métatextualité*, ouvrage collectif, Université de Nice-Sophia antipolis U.F.R Espace & Culture, 2000
- Brochier Jean-Jacques, *Alain Robbe-Grillet*, la Manufacture, Paris, 1985
- Brock Robert R., *Lire, enfin, Robbe-Grillet*, P.Lang , 1991
- Corpet Olivier, avec la collaboration de LAMBERT Emmanuelle, *Alain Robbe-Grillet, le voyageur*, (Textes, causeries et entretiens), Christian Bourgois Editeur, Paris, 2001.
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, Paris, 1968
- Grossman Evelyne, *La défiguration*, Editions de Minuit, Paris, 2004
- Houppermans Sjef, *Alain Robbe-Grillet, autobiographe*, GA, Amsterdam- Atlanta, 1993
- Janvier Lucdovic, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Minuit, Paris, 1964
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1991.
- Jauss Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris, 1988
- Kierkegaard Søren, *La Reprise*, Flammarion, Paris, 1990
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1996
- Migeot François, *Entre les lames, lecture de Robbe-Grillet*, Presses Universitaire Franc-Comtoises, Paris, 1999.
- Milat Christian, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Les Editions Davis et L'Harmattan, Paris, 2001.
- Ricardou Jean, *Le Nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris, 1973
- Simon Véronique, *Alain Robbe-Grillet : les sables mouvants du texte*, Acta universitatis Upsaliensis, 1998
- Vareille Jean-Claude, *Alain Robbe-Grillet, L'étrange*, A.-G Nizet, Paris, 1981

**PERTE D'IDENTITE ET DIFFERANCE DANS L'ŒUVRE DE
MARGUERITE DURAS**

**LOSS OF IDENTITY AND DIFERANCE IN MARGUERITE DURAS
WORK'S**

**PERDIDA DE IDENTIDAD Y DIFERANCIA EN LA OBRA DE
MARGUERITE DURAS**

Laurent CAMERINI¹

Résumé

À partir des années 60, la thématique du « détruire » s'est progressivement affirmé dans l'oeuvre de Marguerite Duras au point de se convertir en une véritable éthique. Avant même de détruire la société bourgeoise et son ordre établi, avant même le vent et l'utopie de mai 68, il s'agit bien de parvenir, comme ce sera le cas pour la femme dans *Le Camion*, à « un processus de disparition d'identité ». Si l'« être » s'efface, que reste-il alors ? Aboutirait-on alors à du néant, du vide ? En prenant appui sur des œuvres comme *Détruire* dit-elle, *Abahn Sabana David* ou *Le Camion*, nous chercherons à démontrer que, pour Duras, il s'agit plutôt d'arriver à une sorte d'« irrémisibilité de l'exister pur », comme le définit Benny Lévy, ou bien « au pur fait qu'il y a, à un pur fait d'exister » selon les mots de Lévinas. Faire vibrer l'identité, la déplacer, la défaire pour la reconstruire, sans cesse, c'est aussi et surtout être dans un mouvement, « un mouvement vers le tout », « celui de l'amour », au-delà des catégories et des limites, et créer de la différence, au sens où Derrida l'entend.

Mots-clés : Identité, détruire, différence, judéité.

Abstract

From the nineteen sixties onwards, the “destroy” theme progressively grew more prominent in Marguerite Duras's works so much so that it became a real ethic. But, before destroying the bourgeois society along with its established order and before the wind of May 1968 and the utopia of the time had started to break through, her goal was to reach “a process of vanishing identity” as exemplified in the female character in *Le Camion*. If the “being” disappears, what is left to be then? A void? The nothingness? By relying on works such as *Détruire* dit-elle, *Abahn Sabana David* or *Le Camion*, we will try to demonstrate that she rather intended to reach a kind of “irremissible state of pure existence” - as Benny Lévy puts it – or “a pure state of existence, a pure state of being”, according to Lévinas. Making identity vibrate, moving it around, undoing it in order to reconstruct it again and again also implies being part of a movement, “a movement towards the whole of it”, “the one of love”, beyond categories and limits and making up some difference, in the sense given by Derrida.

¹ camerini@hotmai.com, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, France

Key-words: Identity, destroy, difference, Jewishness

Resumen

A partir de los años 60, se afirmó poco a poco la temática del « destruir » en la obra de Marguerite Duras hasta convertirse en una verdadera ética. Pero antes de destruir la sociedad burguesa y sus fundamentos, antes del remolino y de la utopía del 68, se trata sobre todo de llegar, como será el caso de la mujer en *Le Camion*, a « un proceso de desaparición de la identidad ». Si el « ser » se desvanece, ¿qué hay entonces? ¿Será que lleguemos a la nada, al vacío? Apoyándonos en obras como *Détruire dit-elle*, *Abahn Sabana David* o *Le Camion*, intentaremos demostrar que, para Duras, se trata más bien de llegar a una especie de « irremisibilidad del puro existir », como lo define Benny Lévy, o quizás « al simple hecho de que hay, al simple hecho de existir » según las palabras de Lévinas. Hacer vibrar la identidad, desplazarla, deshacerla para volver a construirla, sin parar, eso es también y sobre todo estar en un movimiento, « un movimiento hacia el todo », « él del amor », más allá de las categorías y de los límites, y crear diferencia, así como la define Derrida.

Palabras-clave: identidad, destruir, diferencia, judeidad.

Détruire dit-elle. Le mot est là qui résonne, est gravé, imprimé, dans cette performance déroutante du dire. Le vent et la pensée de 1968 sont bien présents dans cette oeuvre. Il s'agit bien de rejeter une société et son carcan, ses règles établies qui emprisonnent et délimitent. Chez Duras, tout cela renvoie évidemment à un contexte, une époque, un « autre » engagement politique, voire « éthique »... Les années 60, Mai 68 donc, le début des années 70... Dans son ouvrage sur Marguerite Duras, et plus précisément dans le chapitre intitulé « *Un océan de renouveau* », Christiane Blot-Labbarère retrace avec justesse et précision l'évolution de l'engagement de l'écrivain. La désillusion et la rupture avec le parti communiste entraînent chez Duras la définition de son « propre gauchisme », un « gauchisme dépourvu de tout discours théorique »¹. Dans *Détruire dit-elle* par exemple, « l'attachement perdue, non pas au communisme, mais à tout ce qu'il aurait pu être »². Au cours de cette période, une prise de conscience se fait jour et tend à s'affirmer. « Marguerite Duras prouve que, pour elle, écrire est la meilleure action politique »³. Faire du cinéma (le dé-faire), ou encore écrire dans la presse, ajouterions-nous... Dans un entretien avec Michelle Porte, publié dans l'édition du *Camion*, Duras semble expliquer cette évolution. La prise de conscience semble comme aboutir à une certaine éthique personnelle. « Il faut se distraire de la logique politique, pour rejoindre la

¹ Blot-Labarrère, C., *Marguerite Duras*, Editions du Seuil, Coll. Les Contemporains, Paris, 1992, p.115.

² *Ibid*, p.119.

³ *Ibid*, p.117.

politique par d'autres voies. Si on reste dans ce borbier rhétorique, on ne peut pas en sortir. Il devient une fin en soi »¹.

Il serait donc faux de croire que pour Marguerite Duras, cette thématique, voire esthétique, poétique, du « détruire » n'a vu le jour que par écho aux événements de l'époque. Il s'agit bien d'une évolution, d'un cheminement. Le contexte des années 60 et 70 peut certes laisser penser que, pour Duras, il s'agit uniquement de détruire une société bourgeoise. Mais, pour elle, « détruire », c'est plutôt aller bien au-delà... Le processus est bien éthique, personnel, à ne pas envisager uniquement du côté du politique, du collectif... « Détruire », serait-ce donc avant tout *se* détruire ? Détruire ce qui nous colle à la peau, ce qu'on nous colle à la peau : l'identité ? Dans *La Vie Tranquille*, publié en 1944, le personnage de Françoise semble être voué à une sorte de destruction, de démembrement, de morcellement de son corps, face au miroir de sa chambre. Elle ne se saisit plus, ne se saisit plus l'unité de son corps, ne saisit plus son moi. « Je n'étais personne, je n'avais ni nom, ni visage. En traversant l'août, j'étais : rien »².

En 1971, alors qu'elle est interviewée entre autres sur *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*, Marguerite Duras reconnaît que pour elle :

*Une perte progressive de l'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion d'identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. Aujourd'hui, nous souffrons tous de cette perte d'identité, de cet éparpillement de la personne. C'est la maladie la plus répandue – il faut l'apprécier dans ce qu'elle a de bon.*³

Il est possible de constater avec cette citation que si cette perte d'identité est associée à la souffrance et à la maladie, la folie, elle n'est pourtant pas à envisager comme négative. Elle est plutôt pour Marguerite Duras une expérience dont il faut percevoir le côté positif. Il est certes possible de considérer cette perte comme un effacement, une disparition. Lol V. Stein en effet, dont le prénom Valérie a été comme dérobé, ravi... Un V. qui suffirait donc... Un V. marqué d'un point, qui marque la césure, la rupture, mais qui n'est peut-être pas qu'une ponctuation, une fin, mais qui serait une

¹ Duras, M., *Le Camion*, Les Editions de Minuit, Paris, 1977, p.116.

² Duras, M., *La Vie tranquille* (1944), Gallimard, Coll. Biblos, Paris, 1990, p.51.

³ Knapp, B.L., « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, n°4, vol. XLIV, Washington, 1971, p.656.

forme (celle d'un miroir ? celui de François ? inversé ?) qui renverrait alors à une autre identité en rompant avec la première ? Ce jeu de l'effacement, d'une identité substituée par une autre, d'une identité mouvante pour mieux dire, se retrouve aussi avec Yann Andréa Steiner, qui s'écrit parfois comme en effacement, puisqu'il devient ou « disparaît »... Yann A. Steiner... Un A. comme s'il s'agissait de remettre à l'endroit ce V., à l'envers, de Lol... Forme miroir dans l'un ou l'autre sens... qu'importe... Stein ou Steiner, traces d'une identité, d'une judéité, difficile à circonscrire (circonscire ?), en creu, trou ou beancé, comme le « o » de Lol forme centrale entre deux formes identiques (un nouveau miroir ?), une judéité autre, idéalisée par Marguerite Duras. Et puis, dans le jeu des initiales, il y a bien entendu l'écrivain lui-même, M.D. Ecrivain qui s'écrit et se réinvente comme ses personnages... Un personnage...

Mais si cette « perte » d'identité est effacement, elle est tout aussi bien, et bien plus encore, comme le prouve notre citation, un refus des conventions. Détruire donc... Détruire comme dé-faire, dé-classer, dé-construire, comme faire éclater les catégories, les genres – combien d'oeuvres de Marguerite Duras sont difficilement classables dans un genre précis ; que dire de cette judéité qui est « juif » au féminin comme au masculin – et donc les étiquettes, « l'identité » même de toute chose. Autre précision : cette perte est aussi un « éparpillement », un désordre, dés-ordre (désobéissance ? refus ?) et la possibilité, la chance d'être en plusieurs endroits à la fois (démultiplication, reproduction, image de la diaspora, lorsqu'on pense aux nombreux personnages « juifs » éparpillés dans son oeuvre ? aux Aurélia, elles-aussi face à des miroirs ?). Si cette citation porte plus sur les personnages de Lol. ou du vice-consul, elle nous invite également à penser aux nombreux personnages sans nom. Des personnages qui ne sont définis que par un substantif, un groupe nominal... La mendicante, ou L'enfant, la Jeune fille, le juif justement... (sans identité donc ?)... Des personnages parfois eux-aussi éparpillés dans plusieurs livres... Et surtout on peut enfin penser à la « dame du camion » qui est, justement, « entrée dans un processus de disparition d'identité »¹.

Trois oeuvres, sur lesquelles nous prendrons appui, où cette identité différente (et différante car mouvante) est présente - judéité qui pose précisément la question de « l'identité » - *Détruire-dit-elle*, *Abahn Sabana David* et *Le Camion* semblent en particulier prouver à la fois comment cette perte d'identité s'inscrit au cœur d'une démarche éthique. Ces trois œuvres tournent précisément autour d'une même logique, d'une même

¹ Duras, M., *Le Camion*, op. cit., p.80

problématique, un rejet du politique, un rejet de la société bien pensante, mais au-delà offrant un même message, celui de la revendication (d'où évolution et prise de conscience) d'un effacement de l'identité. Dans *Détruire dit-elle*, lorsque Bernard Alione demande à Alissa, Stein et Max Thor, qui ils sont, Alissa répond : « des juifs allemands »¹. La réponse est célèbre, aussi célèbre qu'elle renvoie au contexte de 68. Provocation, violence, « mots de désordre »²... L'attitude du jeune Cohn-Bendit, avait été vivement critiquée aussi bien par George Marchais dans *L'Humanité* du 3 mai 68, que par le Journal *Minute* (du 2 au 8 mai). Et, par conséquent, cette « formule » fut donc clamée par les étudiants dans les manifestations du 3 mai en réponse aux deux articles. L'affiche des Beaux-Arts reprenant la phrase-slogan fut censurée par l'Assemblée générale. Mais la force de cette phrase est justement celle du refus. Comme le souligne Daniel Cohn Bendit lui-même, bien des années plus tard, il s'agit bel et bien d'un :

*Slogan qui reprenait une phrase de Georges Marchais, qui m'avait traité d'anarchiste allemand pour faire jouer la phobie antiboche: les étudiants à Nanterre ont crié ce qu'il n'avait pas osé dire: «juif allemand». Depuis, l'anathème raciste contre l'enragé est devenu anathème antiraciste. Et ce slogan a servi de support au refus de l'exclusion sous toutes ses formes: «Nous sommes tous des immigrés», «Nous sommes tous des étrangers», «Nous sommes tous des sans-papiers». Il traduit une identification d'une partie de la jeunesse avec ceux qui sont en marge de la société. C'est un slogan qui a eu une vie autonome. Il a survécu comme symbole de solidarité. C'est un bon slogan. Il a une puissance émotive très explicite. Il supporte sa propre métamorphose. Je lui souhaite longue vie.*³

Dans *Détruite dit-elle*, il s'agit certes de rejeter cet antisémitisme latent. Élisabeth Alione avoue que son mari reconnaît très bien et immédiatement les juifs, mais « elle s'arrête, prise dans le danger et s'en rendant compte ». À la réponse d'Alissa, le même mari confus dira : « Ce n'est pas ce que... je..., la question n'est pas là », ce à quoi Max Thor répond « elle devait être quand même celle-là »⁴. Ce passage en apparence si explicite pourrait également renfermer la question plus profonde de l'identité et de la perte de cette dernière. Paradoxalement, il s'agirait de revendiquer une identité, mais le rapprochement « douloureux », dû à la

¹ Duras, M. *Détruire dit-elle* (1969), Les Editions de Minuit, Paris, 1987, p.111.

² Fauré, C., *Mai 68, jour et nuit*, Gallimard, coll. Découvertes, Paris, 1998, p.99.

³ Cohn-Bendit, D., « Nous sommes tous des juifs allemands », www.lexpress.fr, publié le 16/04/1998.

⁴ Duras, M. *Détruite dit-elle*, op. cit., p.68.

charge émotionnelle du poids de l'histoire, des deux termes peut être vu comme une provocation, une volonté à semer le doute et le dés-ordre dans les esprits. Comment peut-on être juif et allemand à la fois, aurait pu demander Bernard Alione. En réalité, l'apparente confusion de sa réponse, les points de suspension, marque graphique de poids, pointe justement le trouble de l'esprit. Celui qui croyait tout savoir de l'identité ne sait plus cerner ce concept. A y regarder de plus près, on constate qu'il s'agit bien d'une question que pose Alissa et non pas d'une réponse. Bernard Alione s'en rend compte. « La question n'est pas là », ou « ce n'est pas la question », ou bien encore, « vous me poser une question sous forme d'affirmation, mais où est cette question ? ». « Quelle est-elle ? ». Son esprit ne peut la formuler (est-elle seulement formulable ?). Il a saisi que par la formulation, la juxtaposition de ces deux termes contradictoires, il s'agit bien de faire face au doute, au questionnement, au rejet de toute étiquette, de toute catégorisation. Il s'agit bien de détruire les représentations imposées ou toutes faites. Ces personnages sont-ils vraiment juifs ? Tout comme, ces « juifs » en démultiplication dans *Abahn Sabana David*... Peu importe... Ce qui fait vraiment sens c'est qu'ils s'affirment, qu'ils osent s'affirmer dans le doute, l'éparpillement ou le dépareillement... Il s'agit d'ébranler les repères d'une société et tout ce que l'on croit déjà savoir. Il s'agit de « changer le monde » pour reprendre la formulation de Jean Vallier dans sa biographie de Duras¹. Quitte à le vomir, comme le fera symboliquement Elisabeth Alione prise du même état que les autres, les « juifs », comme l'explique Stein à son mari, le seul à manger, acte tout aussi symbolique.

L'année suivante, dans *Abahn Sabana David*, le « message », autour de « l'identité » et la thématique du « détruire » semble se faire encore plus explicite. En témoignage, par exemple, le passage suivant :

- *Vous venez pour briser l'unité ? demande David – il récite, sa voix est terne, il tremble.*
- *Oui.*
- *Diviser ? semer le trouble dans l'unité ?*
- *Oui, dit le juif.*
- *Semer le doute dans les esprits ?*
- *Oui.*
- *Pour arriver où ? demande David.*
- *Personne ne sait, dit le juif.*²

¹ Voir le chapitre 9, intitulé « Changer le monde », in Vallier, J., *Marguerite Duras, Tome II, 1946-1996*, Fayard, Paris, 2010, pp.487-578.

² Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), Gallimard, Coll. L'Imaginaire, Paris, 2000, pp.82-83.

Il s'agirait, certes de détruire, il s'agit de diviser l'unité, le un mais non pas d'être dans une destruction anarchique, totale, finale. Le lecteur pourrait le penser car au départ, mise à part la réponse finale, alors qu'il parle avec Sabana, le discours semble être le même, il va même provoquer chez Sabana, comme par contagion, « le mouvement de disparaître » :

- Pour diviser ? briser ?
- Oui, dit le juif.
- Et remplacer par quoi ?
- Par rien.¹

Mais avec la discussion qu'il a avec David, on voit que le but est au-delà du « rien », en tant que néant absolu. Et même avec Sabana, on voit qu'il a pour but de « convertir », de « contagier », de déplacer car mouvement il y a, d'englober dans le même mouvement ceux qui pourront entendre ce discours et l'accepter. Sorte de figure messianique, ou christique, sorte de philosophe (Socrate ? Diogène ?), dans l'éparpillement car il vient de « de partout » (sans attache, et sans repère, sans ancrage), le juif est arrivé à Stadt pour s'adresser non seulement à « ceux qui voient, entendent », mais aussi « à ceux-là aussi ? les sourds ? »². Il s'agirait d'aller vers un savoir nouveau, à inventer, à réinventer, un savoir qui pourrait être, qui est encore une ignorance, quelque chose qu'on ne sait pas. La démarche est d'être toujours dans le doute, de remettre sans cesse en cause. Rien n'est jamais acquis. Abahn affirmera : « Nous avons cru à l'attente rationnelle, interminable. Maintenant nous croyons qu'elle est inutile », mais il ajoutera aussitôt : « il est possible que nous nous trompions ». Quant au juif, il ira même jusqu'à préciser ce besoin de se remettre sans cesse en question, en cause en disant : « Oui (...). Toujours possible. Toujours »³. Éternel questionnement, interpréter et réinterpréter, en doutant sans cesse... C'est sans doute en cela que repose la force et le côté énigmatique voire parfois indéchiffrable, insaisissable de cette œuvre de Marguerite Duras. Le lecteur décontenancé perd parfois le fil de la parole ; les repères sont chamboulés. Comme dans *Détruire dit elle*, la question du brouillage des pistes identitaires est en jeu, dans le jeu du texte. Si dans *Détruire dit-elle* la ligne de faille, la fissure se jouait par le rapprochement de deux faux opposés, « juif » et « allemand », dans *Abahn Sabana David*, c'est le racisme de

¹ *Ibid*, p.33.

² *Ibid*, p.32.

³ *Ibid*, p.74.

Abahn envers les siens qui provoque la déstabilisation, la perte des repères, voire même une saine incompréhension. Sabana demande à Abahn :

- *Pourquoi es-tu rentré ?*
- *J'ai vu que quelqu'un pleurait.*
- *Un juif.*
- *Oui. Je les reconnais.*
- *Les racistes sont exécutés ici.*
- Le bleu des yeux est très sombre.*
- *Je suis raciste, dit Abahn*
- Ils ne se lâchent pas du regard.*
- *C'est toi Abahn le juif, Abahn le chien ?*
- *C'est moi aussi. Tu m'as reconnu.¹*

Dans ce jeu du chat et de la souris, paradoxal, perturbant et perturbateur pour le lecteur, où l'intensité du discours est renforcée et interrompue par deux brèves phrases, commentaires dans ce discours sur la profondeur des regards échangés, comme un duel de regards, il s'agit de reconnaître et d'être reconnu. Mais le jeu semble pervers ou perverti. Ce duel de regards est comme faussé. « Le bleu des yeux est très sombre ». Cette phrase semble marquer une césure. En effet, pour Marguerite Duras, « vous ne pouvez pas regarder des yeux bleus. Ça n'offre pas prise au regard. On traverse des yeux bleus (...). C'est sans regard, bleu. Des trous ». On est face, une nouvelle fois, à l'impossibilité à saisir, « pas (de) prise ». Mais vient alors l'adjectif «sombre». « On regarde des yeux sombres. Le sombre arrête le regard »²... C'est comme si l'un venait annuler le sens de l'autre, lui donner une autre signification, encore plus difficile à comprendre et énigmatique. Et cette phrase vient justement avant la phrase qui fait choc. Le racisme semble accepté et revendiqué par celui qui en souffre, celui qu'on s'attendrait à voir souffrir. Dans ce monde à l'envers, on dirait que ce sont les victimes qui sont exécutées pour leur racisme. Mais le jeu du reconnaître / être reconnu est ambigu, flou. Abahn dit avoir vu et non pas entendu celui qui pleurait. L'utilisation de ce verbe est déjà porteur de « destruction » du sens, car de l'extérieur comment voir ce qui est à entendre, les pleurs de quelqu'un. De plus, il dit reconnaître les juifs. Or, c'est ce terme à double sens, « quelqu'un », à la fois à la connotation raciste, péjorative et à la fois terme flou, vague, indéfini, qu'utilise Abahn. Pour Marguerite Duras, le « juif » en tant qu'être en perte d'identité, sans identité, en destruction et

¹ *Ibid*,p.31.

² Duras M., et Gauthier, X., *Les Parleuses* (1974), Les Editions de Minuit, Paris, 2000, p.13.

rejet d'une quelconque identité, à l'identité insaisissable, aux identités multiples (lectures illimitées ?) pourrait être celui qui parvient à échapper aux codes imposés et établis, à tel point que « La vie du juif est invisible »¹.

Une éthique donc ? « Ce que je sais c'est que je ne sais rien »... « Vanité des vanités »... Le message n'est en soi pas nouveau, mais pour Duras, il semblerait progressivement s'affirmer, s'imposer face à la douleur du monde, face aux injustices, à la fois pour mieux tolérer ce monde, et peut-être en espérer un meilleur... « Nous vivons, dit le juif – dans le silence, entre les cris, sa voix est un murmure – nous essayerons »². Une tentative donc...

Même tentative que l'on retrouvera dans *Le Camion*, sept ans plus tard, tout comme on retrouvera ce même rejet de l'ordre bourgeois établi, de la société de consommation, de classes - la femme du camion est justement « déclassée »³ -, et dans lequel cette perte de l'identité est cette fois-ci définitivement revendiquée. Cette femme « n'est pas représentée, il n'y a pas de représentation »⁴. Il s'agit bien d'être dans de la différence, c'est-à-dire du mouvement, du mouvant, sans cesse dans la possibilité d'être et à la fois pas. On pense bien évidemment à Derrida, pour qui, comme l'explique Jean-Luc Nancy :

*La différence, en effaçant et en emportant la différence entre des termes (être / étant), met en évidence ceci : aucun de ces termes consiste par lui-même. L'être n'est pas ni ne devient. L'étant n'est pas une unité découpée sur fond d'être. En revanche, ça, vient : il y a venue – et départ – de chaque existence et du monde entier, et ce qui peut faire sens se trouve dans cette venue comme elle.*⁵

Pour Duras, nous l'avons vu, la perte d'identité est bel et bien associée à un « mouvement » et au mot « rien ». Cette venue, pour Derrida, serait, pour Duras, une sorte d'attente. Elle explique à propos de cette femme que : « de même qu'elle m'est apparue, je la vois disparaître (...) »⁶. Venue et départ... Ce mouvement se traduit par cette femme à qui « il ne reste plus d'autre référence à une identité possible que celle de l'auto-stop ». Il s'agit d'un « mouvement vers le tout ». Mais comme Duras le fait remarquer, cette

¹ Duras, M., *Abahn Sabana David*, op.cit, p.75.

² *Ibid.* p.112.

³ Duras, M., *Le Camion*, op. cit., p.16 et p.31. Le terme est répété à deux reprises.

⁴ *Ibid.*, p.101.

⁵ Nancy, J-L., « La différence, ici et maintenant », *Le Magazine Littéraire*, n°498, Paris, juin 2010, p.67.

⁶ Duras, M., *Le Camion*, op.cit., p.80.

perte, cette destruction, une nouvelle fois, n'est pas synonyme de négativité. L'oeuvre de Duras n'est pas que cendres, destruction, mort mortifère et souffrance malheureuse. Elle est certainement porteuse d'un espoir. Si celui-ci est difficile à percevoir, dans *Le Camion*, en revanche il est difficile de le nier. Les dernières phrases du quatrième projet sont on ne peut plus explicites :

*Son mouvement vers le tout, c'est pour moi celui de l'amour.
La dame du camion ne s'ennuie plus. Elle ne recherche aucun
sens à sa vie. Je découvre en elle une joie d'exister sans recherche de
sens. Une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale. Le
seul recours étant ici cette connaissance de l'inexistence en cours.¹*

Et pourtant, quelque chose résiste... car rien n'est acquis... Tout est toujours à repenser... Il y a cette phrase qui sonne comme quelque chose de terrible : « Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique »²... Si cette phrase a pu faire écrire que, dans *Le Camion*, « l'idée même d'espoir devient pour elle une erreur politique » et que Duras y « célèbre le néant, fait l'éloge du rien et constate que L'Europe traverse une période d'ennui mortel »³, il est judicieux et important de dépasser la simple image de perte, destruction nécessaire du monde. Il ne s'agit pas d'un manifeste prônant une vision anarchique du monde et de la société. Il ne s'agit pas non plus, comme tente de lui faire dire Dominique Noguez, dans l'entretien télévisé qui sera intitulé « *Le cimetière anglais* », « d'une manière de résignation exaspérée », de même que pour Duras « la perte n'est pas la mort »⁴. La perte de l'identité comme la perte du monde n'est pas son malheur, sa fin. Pendant cet entretien, Duras revient justement sur la signification de cette phrase et sur ce malentendu. « Je ne suis pas un maître à penser. Je suis un maître à dépenser, si vous voulez. Mais pas à penser. Je ne propose rien »⁵. Dé-penser donc... Défaire, détruire... Il s'agirait bien au contraire de ne pas détruire pour détruire, de condamner le monde. Il s'agit de défaire ce qui vient tout juste de se faire, de dépenser ce qui est en train de se concevoir, avancer en confiance dans une zone d'incertitude. Mais surtout, cela est nécessaire car il faudrait plutôt voir le monde, l'« outside », l'embrasser, s'ouvrir à lui, s'y éparpiller, s'y disperser. Pour Liliane Papin,

¹ *Ibid*, p.81.

² *Ibid*, p.74.

³ Adler, L., *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 1998, p.462.

⁴ Duras, M., *La Couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez*, Editions Benoît Jacob, Paris, 2001, p.147.

⁵ *Ibid*, p.148.

s'il y a un « sens politique » à chercher dans les oeuvres de Duras, c'est en tant qu'« une remise en cause constante, un questionnement de soi et de ce qui nous entoure ». La destruction n'est pas gratuite. Elle est souhaitée et souhaitable. Pour Duras, « l'écriture ne saurait être qu'une découverte de régions inconnues (...). À partir de ce moment, ses personnages lui ont échappé totalement : ils se sont perdus, se sont noyés dans des mémoires qui n'étaient plus les leurs, des mémoires collectives où ils se sont dispersés »¹.

Pour Duras, s'il y a « désespoir », il y a du « gai », s'il y a « malheur », il y a du « merveilleux », car la pensée est sans cesse en mouvement comme ce camion qui avance, et surtout la « destruction totale » n'est qu'un « préalable nécessaire à tout effort de reconstruction »². Comme l'écrit Blanchot, « Demain, ce fut Mai, le pouvoir infini de détruire-construire »³. Car l'un ne va pas sans l'autre. Cette « conscience douloureusement éveillée », dont témoignent les personnages de ces trois œuvres, mais aussi bien d'autres, est celle qui va vers « l'option » d'une perte d'identité. Mais, le mouvement est celui d'une différence, celui d'un refus des catégories, d'un monde carré et fermé, d'une autre interprétation. Duras, semblerait préférer le « rien » ou tout aussi bien le « tout ». « Rien » ou « tout », résultat d'un détruire salutaire, comme retour au Néant ? Peut-être... Mais un néant à percevoir comme quelque chose de positif. Un néant à féconder et fécondateur... Un néant - et une perte-destruction de l'identité - qui permettrait d'atteindre quelque chose « comme l'irrémissibilité de l'exister pur ». En cela, on pourrait se rapprocher d'une certaine idée de Lévinas analysée par Benny Lévy. En atteignant (désirant chez Duras ?) le néant, « allons-nous rencontrer le pur néant », le rien, la mort absolue, l'absence de vie ? À ce sujet, Benny Lévy écrit :

*Réponse de Lévinas : non, on atteint un champ d'être ; comme si l'absence revenait sous forme de présence. La meilleure illustration en est la nuit : dans la nuit, toutes les formes sont dissoutes... mais il y a la concrétude de la nuit. En retournant au néant, nous n'avons pas quitté l'être. J'ai beau faire l'exercice d'abolir toutes les déterminations, les formes, toutes les distinctions des personnes et des choses, je n'aboutis pas à un néant, j'aboutis au pur fait qu'il y a, à un pur fait d'exister.*⁴

¹ Papin, L., *L'Autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*, Anma Libri, Saratoga, 1985, p.74.

² Pierrot, J., *Marguerite Duras*, José Corti, Paris, 1986, p.281.

³ Blanchot, M., « La mort politique », *Ecrits politiques 1953-1993*, Gallimard, Paris, 2008, p.187. Cette phrase finale à son article est un ajout manuscrit.

⁴ Lévy, B., *Etre juif, étude lévinassienne*, Verdier, Lagrasse, 2003, p.49.

Chez Duras, de ce « rien », ou ce « tout », pourrait alors naître de nouveaux fondements sans cesse à détruire et à reconstruire. Vie et mort. Mort et vie... Cycle, et non rupture... Ce mouvement du détruire-construire qui permettra peut-être d'arriver à ce « être », ce « il y a », « pur ». La tentative est peut-être vaine (de là peut-être l'idée de cycle) mais cela vaut la peine d'essayer. Pour Marcelle Marini, c'est à partir des Aurélia Steiner que Duras fait « de cette souffrance une force positive qui pousse non seulement à la destruction d'un monde intolérable, mais encore à l'invention dès maintenant de relation différentes comme de valeurs nouvelles »¹. Nous venons de démontrer que bien au contraire, cela se met en place avant, et que ce qui est donc aussi commun aux trois œuvres étudiées, c'est bien, autour de la thématique de la judéité qui n'est pas gratuite, et qui pose le problème de l'identité de toute chose, ce mouvement, cette démarche (éthique ?), ce « mouvement d'amour » tout simplement. À la lecture du troisième projet du *Camion*, on se rend compte à quel point l'amour et le verbe aimer sont pour Duras la clef de voûte de tout mouvement et de toute reconstruction possible. Cet amour est sans cesse dirigé vers l'extérieur, à tel point que la femme du camion, qui est sans visage, cette femme qui embrasse le monde, le tout, sorte d'initiatrice, entraîne le regard de Duras narratrice. Elles sont alors « Télescopées toutes les deux dans la direction de l'extérieur ». Ce mouvement d'amour de la narratrice est un mouvement, un amour inconditionnel (peu importe que l'autre l'ignore). Ce mouvement d'amour est initiatique. « Je regarde ce qu'elle regarde : ça s'éclaire de plus en plus ». Et à la fin, ce qui compte c'est justement ce mouvement, ce qui est en train de se faire. Lorsque Duras écrit « ce qu'elle regardait m'éblouit : le film », il s'agit bien d'être ébloui par du mouvement, du mouvant, cette chose qui est et n'est pas, ce film du camion, ce film détruit, qui n'est pas ce qu'on attend de lui, qui fuit au delà du genre. Lorsque Duras écrit « la femme réclamait le film pour commencer à exister »², il y a cet aveu, ce besoin du mouvement (la chose en train de se faire) pour arriver enfin à cet « exister pur ».

Dans ses remarques générales sur les « Juifs » du film *Jaune le soleil*, Duras cite Blanchot : « Il faut aimer pour détruire. Mais avant de détruire, il faut s'être libéré de tout, de soi... Juifs : Je ne connais pas de

¹ Marini, M., « L'autre corps », *Ecrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heydens, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, p.27.

² Duras, M., *Le Camion*, op. cit., p.78-79.

nom plus digne d'être revendiqué »¹. Et pour Blanchot précisément, qui s'attachait à parler de *Détruire dit-elle*, ces « juifs » de l'œuvre de Duras, Stein et les autres, sont bien des « êtres comme nous », mais :

*des êtres radicalement détruits (d'où l'allusion au judaïsme), toutefois tels que, loin de laisser des cicatrices malheureuses, cette érosion, cette dévastation ou ce mouvement infini de mourir qui est en eux comme le seul souvenir d'eux-mêmes (...) les a libérés par la douceur, pour l'attention à autrui, l'amour non possessif, non particularisé, non limité (...).*²

Ce mouvement d'amour est celui qui libère, car à la fois amour fraternel (amitié), inconditionnel, libre de tout, au-delà des genres et des catégories, voire organique, cosmique. La femme du camion va provoquer l'amour. Duras explique à Michelle Porte que cette femme lui est « complètement fraternelle », qu'elle aime « profondément et (que) autour d'(elle), on l'aime beaucoup cette femme du camion, qui évidemment n'est pas recensable dans la société actuelle ». Et c'est peut-être la force de cet amour autre, différenciant, qui permet à Duras d'écrire :

*68 est là encore maintenant, complètement, c'est un acquis total, c'est complètement positif, même si ça a échoué (...). Il y a longtemps que je le pense, depuis 68, mais je n'avais pas osé le dire dans un film, oui, le dire ; maintenant dans Le camion, je m'aperçois que je suis libre avec tout ça. Je peux passer de la politique à la Beauce, de la Beauce au voyage de la dame, de la dame aux marchandises transportées, à la solitude, à l'écriture, aux maisons qu'elle a habitées. Libre. Je peux penser, je peux dire librement que les pressions internes des eux de la terre et leur affleurement à la surface sont de même nature que l'avènement de l'homme à sa révolte (...).*³

La répétition de l'adverbe « complètement », de même que les dernières lignes montrent à quel point il s'agit d'un mouvement qui cherche à tout englober, complet, total. « Elle dit : tout est dans tout »⁴. Ce que nous propose finalement Marguerite Duras ce serait peut-être une autre utopie, faire vibrer l'identité de tout individu, voire de toute chose, quitte à la réinventer, être sans cesse dans du différenciant, pour atteindre finalement du

¹ Duras, M., « Remarques générales sur « les Juifs » de *Jaune le Soleil* (1971) », *Cahiers du cinéma*, supplément au numéro 400, Paris, octobre 1987, p. 20.

² Blanchot, M., « Détruire », *Marguerite Duras*, Editions Albatros, coll. Ça/cinéma, Paris, 1975, p.143. L'article est également publié dans *L'Amitié* (1971).

³ Duras, M., *Le Camion*, op. cit., pp.115-116.

⁴ *Ibid*, p.25.

« pur », atteindre aussi un amour sans frontières, sans bornes, sans classe et classification, et en fusion avec l'élément naturel, voire universel.

Bibliographie

- Adler, L., *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 1998.
- Blanchot, M., « Détruire », *Marguerite Duras*, Editions Albatros, coll. Ça/cinéma, Paris, 1975.
- Blanchot, M., « La mort politique », *Ecrits politiques 1953-1993*, Gallimard, Paris, 2008.
- Blot-Labarrère, C., *Marguerite Duras*, Editions du Seuil, Coll. Les Contemporains, Paris, 1992.
- Cohn-Bendit, D., « Nous sommes tous des juifs allemands », www.lexpress.fr, publié le 16/04/1998.
- Derrida, J., *L'Écriture et la différence* (1967), Seuil, Coll. Points, Paris, 2006.
- Duras, M., *La Vie tranquille* (1944), Gallimard, Coll. Biblos, Paris, 1990.
- Duras, M., *Détruire dit-elle* (1969), Les Editions de Minuit, Paris, 1987.
- Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), Gallimard, Coll. L'Imaginaire, Paris, 2000
- Duras M., et Gauthier, X., *Les Parleuses* (1974), Les Editions de Minuit, Paris, 2000.
- Duras, M., *Le Camion*, Les Editions de Minuit, Paris, 1977.
- Duras, M., « Remarques générales sur « les Juifs » de *Jaune le Soleil* (1971) », *Cahiers du cinéma*, supplément au numéro 400, Paris, octobre 1987.
- Duras, M., *La Couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez*, Editions Benoît Jacob, Paris, 2001.
- Knapp, B.L., « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, n°4, vol. XLIV, Washington, 1971.
- Lévy, B., *Etre juif, étude levinassienne*, Verdier, Lagrasse, 2003.
- Marini, M., « L'autre corps », *Ecrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Bajomée, D. et Heydens, R., Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985.
- Papin, L., *L'Autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*, Anma Libri, Saratoga, 1985.
- Pierrot, J., *Marguerite Duras*, José Corti, Paris, 1986.
- Nancy, J-L., « La différence, ici et maintenant », *Le Magazine Littéraire*, n°498, Paris, juin 2010.
- Vallier, J., *Marguerite Duras, Tome II, 1946-1996*, Fayard, Paris, 2010.

**LA MÉTAMORPHOSE DU «JE» EN «AUTRE». IDENTITÉ ET
ALTÉRITÉ CHEZ JACQUES CHESSEX**

**THE METAMORPHOSIS OF "I" IN "OTHER". IDENTITY AND
OTHERNESS IN JACQUES CHESSEX'S WORKS**

**LA METAMORFOSIS DEL "YO" EN EL "OTRO". IDENTIDAD Y
ALTERIDAD EN LAS OBRAS DE JACQUES CHESSEX**

Otilia-Carmen COJAN¹

Résumé

La thématique identitaire parcourt intégralement l'œuvre de l'écrivain suisse romand Jacques Chessex. Le personnage chessexien s'interroge constamment sur sa propre identité et dès que la prise de conscience de soi se déclenche, il se place face à l'Autre, face à sa famille, face aux gens qu'il a rencontrés à un certain moment donné, face à ses contemporains. Ce questionnement l'aide à se concevoir par rapport à lui-même mais aussi par rapport à autrui. La relation entre Identité et Altérité se nourrit du dédoublement du « Je » qui devient souvent « l'Autre ». L'interrogatoire, livre paru posthume, en 2011, représente une incursion dans les profondeurs du moi, divisé, selon une conception platonicienne, en ego et voix de la conscience. Chez Jacques Chessex le « Je » est à la fois auteur, narrateur et personnage. Il se construit au fur et à mesure que l'écriture-confession avance, par l'intermédiaire de l'autobiographie et de l'autofiction. L'identité de l'être chessexien est toujours mobile, toujours en pleine transformation, jamais achevée ou statutaire des caractéristiques définitives. Le « Je » chessexien se constitue à partir de la relation entre l'écriture et l'existence, se recréant sans cesse, multipliant ses visages et se situant entre intériorité et extériorité.

Mots-clés : identité, altérité, dédoublement

Abstract

The theme of identity is revealed by the entire work of Swiss Romand author Jacques Chessex. The chessexien character constantly has doubts about his own identity and as soon as his awareness of the self is activated, he confronts himself with the Other □ his family, the people he met at some point in his life, his contemporaries.

This doubt helps him develop from himself, but also in relation to others. The relationship between identity and otherness is nourished by the splitting of the "I" who often becomes "the Other". The Interrogation, a posthumous book published in 2011, represents an exploration of the depths of the self, divided into the Ego of the personality and the voice of conscience.

In Jacques Chessex's works, the "I" can be author, narrator and character. He builds himself gradually as the confession develops, through autobiography and auto-

¹ otilia_bluish@yahoo.com, Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie

fiction. The identity of Jacques Chessex's character is always mobile, always in transformation, never having fixed characteristics. The "I" is established by the relationship between writing and life, being constantly recreated, multiplying his faces, placing himself between interiority and exteriority.

Keywords : identity, otherness, duplication

Resumen

El tema de la identidad travesada por completo las obras literales del autor suizo Jacques Chessex. El personaje de Chessex se pregunta constantemente cual es su identidad y tan pronto la consciencia de si mismo esta activada, el se coloca frente a (l) Otro(s): frente a su familia, frente a las personas que conoció a un momento determinado, frente a sus contemporáneos. Las preguntas que el se pone, lo ayudan a concebirse a si mismo pero también a comprender la relación que se establece entre el y los demás. La relación entre identidad y alteridad se nutre de la división de la personalidad. "Yo" se transforma a menudo en "el Otro". El interrogatorio, obra póstuma publicada en 2011, representa una incursión en las profundidades del "Yo" dividido, de acuerdo con una concepción platónica, en el ego y la voz de la conciencia. En el caso de Chessex, el "yo" es en el mismo tiempo autor, narrador y personaje. El se construye una vez que la escritura-confesión avanza, a través de la autobiografía y la auto-ficción. La identidad del ser chessexien es siempre móvil, siempre en transformación, jamás llegando a sus términos, jamás teniendo características definitivas. El "Yo" chessexien se construye comenzando por la relación entre la escritura y la existencia, recreándose constantemente, multiplicando sus rostros y placándose entre interioridad y exterioridad.

Palabras-claves: identidad, alteridad, división

Chez Jacques Chessex l'identité représente le produit des relations que le « Je » entretient avec les « Autres ». Cette identité n'est donc pas stable et définitive, mais tout au contraire, elle se trouve toujours en marche vers d'autres seuils à franchir. L'identité des personnages chessexiens se construit toujours en fonction de l'altérité, c'est-à-dire, par rapport aux autres. Ses protagonistes forgent leur structure intime par le biais des expériences qu'ils vivent mais aussi par l'intermédiaire des influences subies à la rencontre de « l'Autre ». Leur trajectoire vitale se situe entre des va-et-vient sur l'axe identité-altérité. Des personnages tels, Jean Calmet de *L'Ogre*, le Pasteur Burg de *La Confession du Pasteur Burg*, le narrateur-personnage de *L'Imparfait* ou celui de *L'économie du Ciel* se définissent, en tant qu'individualités, comme des êtres soumis à une tension perpétuelle entre l'être et le devenir. Leur tendance centrale est celle de fouiller rétrospectivement leur passé afin de pouvoir se comprendre et de pouvoir repérer les traits spécifiques de leur identité personnelle. Cependant, il y a aussi un mouvement contraire à ce saut en arrière, mouvement qui renvoie au facteur temporel, aux métamorphoses dues au passage inévitable du temps et aux conséquences psychologiques, morales ou sociales que ce passage fait subir à l'identité personnelle. Claude Lévi-Strauss affirme dans

un essai intitulé *L'identité* que celle-ci « se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire [...] ». ¹ Les protagonistes chessexiens se trouvent en plein processus de reconstruction identitaire. Il s'agit d'un processus d'altération identitaire, une altération évolutive, permanente, ayant comme but l'autodéfinition de soi. Jonas, par exemple, le protagoniste du roman éponyme de Chessex, rentre à Fribourg d'un désir désespéré de se débarrasser des fantômes du passé. Afin de pouvoir se reconstruire, le protagoniste de Chessex a besoin d'abord d'un mouvement de déconstruction. En remémorant son passé, en rencontrant de nouveau son ancienne bien-aimée, Anne-Marie, en découvrant la naissance et la mort d'un fils dont il avait ignoré l'existence, Jonas reconstruit petit à petit son identité. La confession finale du narrateur-protagoniste de ce roman-journal s'adresse à Anne-Marie mais témoigne de l'existence de la dialectique de la déconstruction et de la reconstruction identitaire : « [...] j'ai travesti ma personne et ma pensée, je t'ai menti en feignant mes fuites [...]. » ² Il y a donc cette capacité de dédoublement, et également le pouvoir de cacher son identité réelle, caractéristique du personnage chessexien qui montre que le moi est toujours changeant et jamais tout à fait le même. L'identité de Jonas évolue et change à partir du moment où il prend conscience de soi et du besoin de se définir soi-même en tant qu'individualité. Cependant, il faut renforcer l'idée que l'identité du protagoniste chessexien ne peut pas se définir que par rapport à l'altérité. Jonas n'acquiert pas une identité stable que lorsqu'il réussit à obtenir le pardon d'Anne-Marie. Si on tient compte de la conception platonicienne de la conscience de soi, alors l'ego est un « Je » qui laisse de côté la conscience. Mais l'identité personnelle ne suppose pas seulement l'existence de l'ego ; elle suppose aussi l'existence de la conscience de soi. C'est précisément cette conscience qui pousse Jonas à revivre de quelque façon son passé afin de pouvoir s'en débarrasser. En déconstruisant des événements passés le protagoniste chessexien affirme son identité. « Ce qui m'a empêché de le faire avant ? Je n'étais pas prêt » ³, avoue-t-il. Certes, il n'était pas prêt, mais il n'avait non plus la conscience que l'identité se définit aussi par rapport aux autres, (en ce cas, par rapport à Anne-Marie) considérés dans leur différence. Car si on se tourne vers les définitions du concept d'identité, on retrouve l'explication selon laquelle l'identité est le caractère de ce qui demeure identique à soi-même mais aussi une affirmation tout à fait vraie, selon laquelle chacun n'existe que par

¹ Lévi-Strauss, C (dir.), *L'identité*, PUF, Paris, 1977, p. 58.

² Chessex, J., *Jonas*, Grasset&Fasquelle, Paris, 1987, p. 187.

³ Idem, p. 187.

opposition à autre. Et on peut affirmer, sans peur de se tromper, que l'identité que Jonas reconstruit est aussi le résultat d'une communication entre le Moi et l'Autre. En aboutissant à « dialoguer » avec l'Autre, le Moi de Jonas dévoile son identité intime en tant que différence significative par rapport à d'autres Moi.

Jacques Chessex attache une importance primordiale à la quête de l'identité. Arrivés à un certain moment donné de leurs existences, ses personnages se posent souvent la question « qui suis-je ? ». Le chemin vers la véritable découverte de soi est long et sinueux et implique le réassemblage de tous les morceaux d'existence vécus jusqu'alors. L'interrogation sur leur propre identité représente le souci primordial de presque tous les personnages chessexiens qui souffrent d'une privation de leur moi intime qu'ils doivent retrouver et posséder de nouveau. Le problème avec l'identité des personnages chessexiens est qu'ils l'ont perdue à la suite d'un événement marquant de leur existence passée (séparation d'une femme, perte d'un fils, suicide d'un père, mort d'une mère). Le présent de la narration nous les montre en déambulant dans les rues d'une existence qu'ils ne perçoivent plus comme la leur. Ils ne s'appartiennent plus et tâchent acharnement de récupérer ce qu'ils ont perdu. S'ils n'y aboutissent pas, ils choisissent de commettre suicide parce qu'ils ne peuvent plus supporter les nombreuses contraintes imposées par leur inconscient ou par les structures de la société. C'est le cas de Jean Calmet, dans *L'Ogre*, qui ne réussit pas à se reconstruire, après le suicide de son père, et qui choisit de se suicider à la fin du roman. C'est aussi le cas du Pasteur Burg dans *La Confession du Pasteur Burg* qui après la mort de sa bien-aimée, se suicide à son tour. L'être chessexien en représentation « ne révèle pas seulement un dédoublement baudelairien entre le haut et le bas [...] mais aussi entre un moi profond et secret, hermétiquement fermé sur lui-même, et un moi, lointain, spectateur de lui-même [...] »¹ Cette affirmation d'Anne-Marie Jaton vise un fractionnement entre deux types de Moi, à l'intérieur de la même personnalité. Il s'agit du Moi des personnages des romans mais aussi du Moi des autobiographies chessexiennes, telles, *L'Imparfait*, *Carabas* ou *Pardon Mère*.

Dans *L'Imparfait* la problématique identitaire est strictement liée à l'aspect temporel. Doué d'un début et d'une fin symétriques, le livre est traversé par la métaphore de l'Imparfait en tant que temps de l'existence racontée mais aussi en tant que temporalité de la narration. Sous la forme d'une chronique rétrospective aux accents autobiographiques le narrateur,

¹ Jaton, A-M, *Jacques Chessex. La lumière de l'Obscur*, Editions Zoé, Genève p. 39.

qui est à la fois auteur et personnage, lie l'identité narrative à l'identité personnelle et avoue être obsédé par le sentiment de vivre dans l'Imparfait. Un mouvement de dédoublement intervient dès les premières pages et indique une séparation entre deux voix narratives, celle du « Je » qui raconte, et celle du « Je » raconté :

J'ignore si la remarque que je vais noter trouve parfaitement sa place ici, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle a trait à cette espèce de décalage où je glisse avec nature dès que je m'imagine rétrospectivement une destinée à la mesure de la force d'œuvre qui est en moi. J'ai parlé d'imitation, de décalage, je pourrais dire aussi bien distance, ou recul : un retrait de moi, en somme, qui me permette de me regarder écrire, rêver, penser, réaliser ce que je veux faire, comme si je n'étais pas moi. Ou comme si j'étais, d'un film, l'acteur dont je scruterais le regard et les gestes avec un intérêt d'autant plus aigu qu'ils me renseigneraient sur ce que j'ai à penser vraiment, à écrire exactement [...].¹

Il y a donc une certaine distance entre le « je » narré et le « je » qui narre, des entités qui interagissent cependant de façon à faire avancer la narration. On constate l'existence d'une intersubjectivité subtile entre l'auteur et lui-même, intersubjectivité qui se donnera à voir de façon plus explicite dans *L'interrogatoire*.

Abordant le problème du temps et le problème de l'identité, Paul Ricœur soutient l'idée selon laquelle le temps ne devient humain que lorsqu'il est articulé de manière narrative. Cette articulation narrative du temps traduit la possibilité de raconter le temps humain, vécu. Les intrigues narratives représentent, selon Ricœur, un moyen par l'intermédiaire duquel on peut reconfigurer notre expérience temporelle confuse et informe.² Le Chessex qui raconte dans *L'Imparfait* l'existence de l'autre Chessex, celui qui a vécu tous les événements qu'il narre, ne fait que reconfigurer son expérience temporelle même s'il a l'impression de se dédoubler et de prendre distance par rapport à lui-même. Le récit chessexien de *L'Imparfait* parle d'un-être-dans-le-temps, dans une acception ricœurienne du terme, un des deux « Je » existants traçant le fil du déroulement événementiel de la vie de l'autre. Ce qui le trahit est cependant, l'impossibilité de demeurer tout à fait objectif par rapport à « l'autre Je ». La voix qui raconte se demande : « Pourquoi ne puis-je entendre ou écrire « le jardin » sans que mon cœur se

¹ Chessex, J, *L'Imparfait*, Bernard Campiche Editeur, Yvonand, 1996, p. 23.

² Voir Ricœur, P, *Temps et récit*, Tome I, II, III Editions Seuil, Paris, 1983-1985.

crispe et pèse ? ». ¹ C'est toujours la même voix celle qui répond : « Celui-ci est le seul jardin peut-être que j'aimerai. » ²

Mikhaïl Bakhtine considère que l'être humain n'existe que par le biais du dialogue que prend place au fond de l'être entre lui-même et l'autre. Dans chaque individu il y a un autre et chaque autre se trouve caché en l'individu. ³ L'idée du dialogisme avec soi-même renvoie aussi à la perspective qui envisage soi-même comme un autre. Mais avant de nous pencher sur le cas de « soi-même comme un autre » chez Jacques Chessex, il faut encore souligner que la notion d'intersubjectivité entre l'auteur et lui-même renforce précisément l'idée de Bakhtine concernant le dialogisme. Dans *L'Imparfait* et dans *L'Interrogatoire* il y a un dialogue perpétuel entre le « Je » qui fait l'objet même de la narration et le « Je » narrant. C'est ainsi que le récit désigne le « Je » comme un « Autre ». Merleau-Ponty explique dans sa *Phénoménologie de la perception* :

Dans l'usage du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu [...]. Il y a un être à deux, et autrui n'est plus pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes, l'un pour l'autre, collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre [...]. ⁴

Dans le cas de *L'Imparfait* et de *L'interrogatoire* l'Autre est toujours Moi. Il y a deux facettes de la même identité qui parlent et se découvrent au fur et à mesure que la narration avance. Le rapport entretenu par les deux Chessex se traduit par des différends, par une certaine ambiguïté mais aussi par une sorte de complémentarité étroite entre les deux voix. Il s'agit d'une sorte d'échange dans le cadre de cette collaboration dont parle Merleau-Ponty entre un Moi analysant et un Moi analysé.

L'interrogatoire se déploie sous la forme d'un dialogue entre une voix qui interroge et une voix qui répond, toutes les deux appartenant à l'auteur-narrateur qui est en même temps le protagoniste de cette série de brèves interviews :

Quand commence L'Interrogatoire, je suis seul comme au premier et dernier jour. Je suis assis à la table où j'écris. La voix, d'abord, je crois

¹ Chessex, J, *L'Imparfait*, Bernard Campiche Editeur, Yvonand, 1996, p. 53.

² *Ibid.*, p.53.

³ Bakhtine, M, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, trad. Alfreda Aucouturier, 1984, p. 311-312.

⁴ Merleau-Ponty, M, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 406-407.

*qu'elle vient d'une corniche à vingt centimètres du plafond, éclairée en face de moi par la lumière de la fenêtre, la nuit par la lampe de ma table. La voix est nette, sans aucun embarras de corps, voix du dehors, souvent coupante, perverse avec ironie dans son insistance à m'interroger. Je n'en éprouve aucune crainte, ni gêne, même si je sais qu'elle veut me confondre, m'égarer, me forcer à me contredire. Dès les premiers mots qu'elle a dits, la voix questionne, je réponds. C'est la loi d'Interrogatoire.*¹

L'interrogatoire de Chessex rappelle par endroit les procès de conscience vécus par le célèbre personnage de Dostoïevski, le jeune Raskolnikov qui dialoguait à son tour avec soi-même. Cette voix dont parle le narrateur se rattache plutôt à la partie inconsciente du « Je » qui se propose de faire la rétrospective de l'existence de celui-ci d'une manière objective et nette. A la différence du « Je » narrateur de *L'Imparfait* qui demeurerait quand même attaché de façon affective au « Je » raconté, cette voix de *L'Interrogatoire* est complètement détachée, parfois même cruelle et ironique :

*L'interrogatoire ne connaît pas le répit. On venait de me faire taire et j'étais en droit d'espérer une petite pause quand le questionnement reprit. « Vous disiez Dieu... », entendis-je au fond de moi, la voix n'était même pas masquée, c'était la mienne, mais décalée dans une voix si secrète, si dissimulée aux oreilles des autres, que je la captais dans la faille d'un organisme qui était le mien et qui abritait ce tribunal contre mon gré.*²

La séparation des deux voix, celle qui pose les questions et celle qui donne les réponses est réalisée par l'intermédiaire des interventions du narrateur qui se dédouble encore une fois par rapport à celui qui répond, qui est toujours lui. Cette communication entre « Moi » et « Moi en tant que l'Autre » invite à concevoir le sujet dans son rapport à lui-même mais aussi dans son rapport à autrui. L'altérité dans le cas de *L'interrogatoire* se donne à voir sous la forme d'une opposition nette entre le sujet parlant (Je/Moi) et un autre « Je » qui se distingue du premier. Et l'on rappelle la fameuse affirmation d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre », qui renvoie, à ce point de notre analyse, à l'existence d'une distance intérieure entre les entités qui constituent le Moi, distance que Chessex illustre de façon représentative, à l'aide d'une voix *off* :

¹ Chessex, J, *L'Interrogatoire*, Grasset, Paris, 2011, p. 11.

² *Ibid.*, p. 24.

*Voix off qui interroge, de sa corniche en pleine lumière ; et pour moi, dès le début de l'exercice, ma voix de dedans, qui se fait au rythme du questionnement, qui allonge même ses réponses à mesure qu'elles trouvent leur chemin dans ma vérité et mes ombres. Ma voix toujours plus loin, plus en bas, plus en haut, dans l'exercice que lui impose le questionneur.*¹

Cette distance intérieure qui existe entre les différentes facettes du Moi chessexien a été expliquée par Paul Ricœur par l'intermédiaire de la célèbre théorie de *l'identité-mêmeté* et de *l'identité ipséité*.² Entre ces deux pôles identitaires se situe *l'identité narrative*, qui exerce une fonction médiatrice :

*Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse) ; la différence entre idem et ipse n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle de l'identité narrative [...]. A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme sculpteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être reconfigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille.*³

On en tire la conclusion que le Moi chessexien se construit par l'intermédiaire de la narration et que cette identité narrative est toujours changeante en fonction des événements qu'il choisit de raconter, qu'ils soient véridiques ou non. C'est ainsi que le sujet chessexien (voir le Pasteur Burg, le narrateur de *L'Imparfait* ou celui de *L'interrogatoire*) apparaît à la fois en tant que lecteur et en tant que sculpteur de sa propre vie. Chaque fois qu'il raconte un épisode de son existence il reconfigure en même temps son identité. Cette identité se situe délibérément à la limite de l'autobiographie et

¹ Chessex, J, *L'Interrogatoire*, Grasset, Paris, 2011, p. 12.

² Voir Ricœur, P, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, pp. 137-166 et pp. 167-198.

³ Ricœur, P, *Temps et récit III*, Seuil, Paris, 1985, p. 443.

de l'autofiction et ce fait contribue à la possibilité de créer plusieurs spectres identitaires, même si on parle d'un seul Moi. C'est pour cela que ce Moi se métamorphose aisément en Autre et l'Autre devient de temps en temps Moi.

Chessex lie indissolublement le concept d'identité à la notion de « quête ». Les métamorphoses fréquentes du Moi en Autre témoignent du besoin de sonder les tréfonds de l'individualité afin de mieux se connaître. Le dédoublement du Je qui apparaît dans la posture d'une entité qui interroge mais aussi dans la posture d'une entité qui répond à ce même interrogatoire, renvoie aussi à l'idée selon laquelle le conscient et l'inconscient participent de manière indiscutable à la formation du Moi Intime. Par l'intermédiaire de ce dialogue aux aspects biographiques développé dans *L'interrogatoire* le narrateur-personnage établit une relation étroite entre le Moi du présent et le Moi d'antan. L'identité est donc formée de quelques éléments qui permanent dans le temps et d'autres éléments que le Moi acquiert à la suite des influences subies et dont les conséquences sont des altérations et des transformations psychologiques, morales, sociales, etc.

Un dernier échange des mots entre les deux voix de *L'interrogatoire* fait voir l'existence d'un rapport d'inclusion et de symbiose entre la voix qui interroge et la voix qui répond :

- *Donc l'interrogatoire ne vous gêne pas ?*

- *Je reconnais même que j'y ai pris goût. Mais vos questions m'on fait voir l'affaire sous son vrai jour : on n'est jamais interrogé que par soi-même. Là je retrouve ma fibre protestante. Investigation de soi, méfiance de l'ornement, et je sais trop que la complaisance menace les exercices de vérité. Il y a la rigueur euphorique, les faux-fuyants de la dénudation, l'ivresse calme de l'imparfait qu'aimante la part idéale...Autant d'échappatoires au regard abrupt, ou tel se veut-il, de l'inculpé dans le miroir. Car interrogatoire, mise en cause, inculpation, c'est d'une faute qu'il était question, ou d'un mensonge, d'un défaut de vrai, j'aurais pu être tenté de les dissimuler sous le flux des phrases. Et de parler le dernier, - c'est bien connu, celui qui parle le dernier a toujours raison. Mais je ne suis pas sûr de tenir à avoir raison contre moi-même. C'est pourquoi je vous conjure, Monsieur mon interrogateur, de ne pas me laisser le dernier mot. Je ne suis pas sûr de tenir à avoir raison contre moi-même.¹*

On conclut notre analyse en affirmant que pour l'écrivain suisse romand Jacques Chessex l'Identité se définit par rapport à l'Altérité et vice-versa. La plupart de ses écrits ont comme protagoniste un personnage qui se cherche encore. La quête identitaire est le moteur qui met en marche tout son existence. Les histoires se déroulent entre des métamorphoses du « Je »

¹ Chessex, J, *L'interrogatoire*, Grasset, Paris, 2011, pp. 127-128.

en « Autre » et des transformations de l' « Autre » en « Moi ». L'auteur est souvent narrateur et le narrateur s'avère être aussi personnage dans des livres qu'il écrit mais qui le dévoilent en même temps à lui-même, tel-quel. Le rapport auteur-narrateur-personnage se traduit par une multiplicité des voix qui représentent cependant une seule, la voix du Moi Intime. Toutes les perspectives mènent au même for intérieur, celui de l'écrivain Jacques Chessex, qui, à travers une écriture-confession, située au confluent de l'autobiographie et de l'autofiction ne fait que statuer son identité à lui dans le champ des littératures francophones. « Pourquoi vouloir être un autre ? [...] Pour se trouver soi-même dans la possession totale de ses pouvoirs et de ses dangers »¹ affirme-t-il. Bien qu'elle puisse paraître contradictoire cette affirmation témoigne du rapport dual existant chez Jacques Chessex entre le « Moi » et l' « Autre ». Selon lui, parfois, pour être Soi-même il faut aussi apprendre à être un Autre.

Bibliographie

- Bakhtine, M, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, trad. Alfreda Aucouturier, 1984.
- Chessex, J, *Carabas*, Cahiers de la Renaissance Vaudoise, Lausanne, 1971.
- Chessex, J, *Jonas*, Grasset&Fasquelle, Paris, 1987.
- Chessex, J, *La confession du Pasteur Burg*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1991.
- Chessex, J, *L'économie du ciel*, Grasset, Paris, 2003.
- Chessex, J, *L'imparfait*, Bernard Campiche Editeur, Yvonand, 1996.
- Chessex, J, *L'interrogatoire*, Grasset, Paris, 2011.
- Chessex, J, *L'Ogre*, Grasset, Paris, 1973.
- Jaton, A-M, *Jacques Chessex. La lumière de l'obscur*, Editions Zoé, Genève, 2001.
- Lévi-Strauss, C (dir.), *L'identité*, PUF, Paris, 1977.
- Merleau-Ponty, M, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, I, II, III, Seuil, Paris, 1983, 1984, 1985.

¹ Chessex, J, *Carabas*, Cahiers de la Renaissance Vaudoise, Lausanne, 1971, pp. 21; 25.

**LA PRINCESSE DE CLÈVES : LE PROBLÈME DE L'ORIGINALITÉ
DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ**

**LA PRINCESSE DE CLÈVES : THE ISSUE OF ORIGINALITY
THOROUGH THE MAKING OF IDENTITY**

**LA PRINCESSE DE CLÈVES : EL PROBLEMA DE LA
ORIGINALIDAD EN LA CONSTRUCCION DE LA IDENTIDAD**

François-Ronan DUBOIS¹

Résumé

L'examen de deux tendances de la critique sur La Princesse de Clèves, d'un côté la critique féministe et de l'autre l'histoire littéraire, incite à résoudre le problème d'un sujet moderne qui soit à la fois original et héritier des tendances de son époque. Si plusieurs méthodes semblent se présenter pour résoudre ce paradoxe, une formalisation d'inspiration deleuzienne paraît pouvoir fournir un cadre d'ensemble à la réflexion.

Mots-clés : Clèves, Lafayette, Foucault, sujet, identité

Abstract

Reviewing two main streams of works devoted to La Princesse de Clèves, feminism on the one side and literary history on the other, induces to solve the problem of a modern subject that would be both original and indebted to its time. If several methods appear to be able to solve this paradox, a formal description of deleuzian obedience seems to offer a comprehensive frame for this reflexion.

Keywords : Cleves, Lafayette, Foucault, subject, identity

Resumen

El análisis de dos tendencias en la crítica de La Princesse de Clèves (la crítica feminista por un lado y por otro lado la historia literaria) incita a resolver el problema de un sujeto moderno que sea a la vez original y heredero de las tendencias de su época. Varios métodos podrían resolver esta paradoja pero una formalización de inspiración deleuziana parece capaz de dar un cuadro de conjunto a la reflexión.

Palabras claves : Clèves, Lafayette, Foucault, sujeto, identidad.

S'est constitué par l'archéologie foucauldienne comme un objet historique le concept du sujet, dont il a longtemps semblé qu'il devait être un point d'ancrage positif de toute philosophie psychologique ; ce qu'affirme Michel Foucault pourtant, d'abord dans *Les Mots et les Choses*² puis dans *l'Herméneutique du Sujet*³, c'est que les préoccupations de la

¹ francoisronandubois@gmail.com, Université Stendhal — Grenoble 3, France

² Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.

³ Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Gallimard, Paris, 2001.

psychologie subjective naissent de l'âge classique, tandis que d'autres époques formulent des modèles de rapports réflexifs différents : l'Antiquité, par exemple, développe le souci de soi¹. Si cette perspective historique n'est pas sans susciter, aujourd'hui encore, des doutes et des revendications, par exemple de la part de Pierre Bayard², il n'en demeure pas moins qu'elle a présenté à la recherche littéraire, sinon de nouveaux objets, du moins des orientations nouvelles susceptibles d'éclairer différemment des matériaux déjà considérés.

Encore faut-il mesurer justement l'apport foucauldien, car la nouveauté, ce n'est pas tant d'affirmer qu'à la fin du seizième siècle, tout au long du dix-septième siècle et à plus forte raison au dix-huitième, un nouveau mode de rapport à soi a pris forme et fait émerger dans le champ de la psychologie le sujet moderne et dans le champ de la politique l'individu, mais de souligner que ces constructions ne relèvent pas nécessairement d'un progrès positif dans l'appréhension du réel mais d'une formulation différente, et de ce fait concurrente, d'autres formulations plus anciennes d'un même matériau. Chasse était alors ouverte à tout ce qui, dans les processus historiques de constitution du sujet moderne, s'agrégeant à l'utile lui nuisait ; cette opération d'ouverture des catégories, chère on le sait à la philosophie féministe et *queer*, entend débarrasser le sujet moderne de tout ce qu'il possède en trop ou de trop rigide (son genre, par exemple), quitte à ce que cet allègement, vidant le concept de sa substance, le rende inutile et fasse sentir le besoin d'en créer de nouveaux.

On le voit, cette entreprise de déconstruction a donné à la psychologie du sujet un tour nettement politique et en cela elle a interrogé douloureusement ce que l'on pourrait appeler l'intégralité identitaire du sujet cartésien, c'est-à-dire la conception d'un sujet un et identique à soi-même, qui serait toujours en quelque manière irréductible à la mondanité de son existence et dont on comprend bien qu'elle s'articule à des considérations métaphysiques qui ne sont pas le fort de la méthode foucauldienne. Pourtant, cette méthode ne prône pas nécessairement l'entière perméabilité des sujets, c'est-à-dire qu'en abolissant l'intégralité de l'identité, elle ne cherche pas à abolir, par le même mouvement, l'opération différentielle qui fait de chaque être un être identique à soi parce que différent des autres. Au contraire, la méthode foucauldienne se soucie au plus

¹ Foucault, Michel, *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.

² Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Editions de Minuit, Paris, 2004.

haut point de ces opérations différentielles, où elle espère voir jouer les articulations des identités communautaires.

Ce souci est en quelque manière un souci tératologique. Tout ce qui ne s'inscrit pas complètement dans les identités communautaires (qui font d'un être le même être que son voisin) et qui pourtant demeure viable est le témoignage de la contingence de ces identités communautaires et donc de la possibilité de les réformer, si l'opportunité se présente. Tel est le rôle dévolu, par exemple, chez Judith Butler, aux *subversive bodily acts*.¹ S'agissant de l'histoire de la constitution du sujet à l'âge classique, on se trouve donc invité à chercher l'exemple d'un sujet effectivement fonctionnel et qui néanmoins entretient avec son époque un rapport d'irréductible altérité, pour ne pas dire d'aliénation volontaire ou forcée.

Aux études littéraires, la Princesse de Clèves a semblé pouvoir fournir un semblable exemple. Je rappelle brièvement le parcours existentiel de cette héroïne. Mademoiselle de Chartres, orpheline de père, immensément riche, est élevée loin de la Cour de Henri II par sa mère, Madame de Chartres, qui lui parle de l'amour pour mieux la mettre en garde. Vient le moment de se marier : la jeune femme est conduite à la Cour, plusieurs projets se forment, elle finit par épouser le Prince de Clèves, qui l'aime passionnément, mais pour lequel elle n'a, si aucune répugnance, aucun amour non plus. Madame de Clèves se rend dans tous les lieux et à toutes les fêtes auxquels son rang l'invite ; à un bal elle rencontre le Duc de Nemours, homme le plus fait pour plaire de la Cour et qu'une affaire avait retenu loin de Paris quelque temps. Les deux êtres tombent profondément amoureux. La Princesse de Clèves ne compte pas cependant céder à cette inclination et elle y résiste autant qu'elle peut ; cette résistance, heurtée, mais jamais vaincue, par des épisodes divers, la conduit à avouer son amour à son époux, à se retirer de la Cour et, finalement, le Prince de Clèves étant mort, se retrouvant elle en position d'épouser Monsieur de Nemours, à l'éconduire et à finir sa vie, d'ailleurs brève, dans une maison religieuse.

Quels sont les apports, selon, entre autres, la critique féministe dominée par Joan DeJean², de la Princesse de Clèves et du roman qui l'abrite à l'histoire du sujet à l'âge classique ?

La Princesse de Clèves constitue ce que l'on peut appeler une nouvelle psychologique, c'est-à-dire que le texte se consacre majoritairement à l'expression des conflits intérieurs de son héroïne et il s'y

¹ Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New-York, 1999. pp. 107-94.

² DeJean, Joan, « Lafayette's Ellipses : The Privileges of Anonymity », *Papers of Modern Language Association* 99.5 (1984), pp. 884-902.

consacre, si l'on peut dire, en leur donnant voix au chapitre : ce sont des monologues intérieurs aux styles direct et indirect qui exposent les tourments de Madame de Clèves. Or, la subjectivité est toujours conçue comme une accession au langage¹ et être un sujet, c'est être l'auteur potentiel d'énoncés sur soi. Le sujet, étant acteur et spectateur de son propre drame, constitue un monde à part au sein du monde commun et cette différence fondamentale lui confère, à ses yeux du moins, une altérité constitutive.

C'est la volonté de la Princesse² d'assumer pleinement cette altérité qui, aux yeux de la critique, a paru digne surtout d'intérêt. D'une certaine façon, *La Princesse de Clèves* se présente comme l'histoire des compromis proposés à l'héroïne et par elle rejetés : à Madame de Clèves il est demandé incessamment d'adopter le code de conduite qui fonde les identités communautaires et l'héroïne le rejette. Aux mensonges qu'elle adopte d'abord (prétendre être malade quand elle ne l'est pas, affirmer ignorer ce qu'elle sait, offrir une fiction à la place d'un récit véritable) et qui constituent la manière d'une jeune aristocrate de se ménager un espace à soi sans fracturer l'espace commun, elle finit par préférer la vérité, certes partielle, de l'aveu et la retraite. Elle rejette donc le régime commun des discours et, ce faisant, rejette également l'espace commun que ces discours régulent³, pour vivre dans un espace propre (Coulommiers, la maison religieuse) et généralement silencieux.

Cette altérité de fait n'est pas conquise par la force des choses : il faut y insister, c'est volontairement que la Princesse s'y engage. En effet, si l'on entend se contenter de définir l'altérité de Madame de Clèves au seul prisme de l'opposition de la vérité-silence au discours-mensonge, on échoue à expliquer la raison qui la pousse, à la fin de la nouvelle, à rejeter l'offre maritale de Monsieur de Nemours. Cette raison n'est pourtant pas complexe : Madame de Clèves, comme elle le dit dans un long discours adressé au Duc pour une fois silencieux, explique qu'elle ne désire pas être témoin du spectacle, selon elle inévitable, du refroidissement de l'amour de Monsieur de Nemours, de ses trahisons subséquentes et, en somme, ne désire pas être avec Monsieur de Nemours comme le seraient toutes les femmes. Cette motivation, n'être pas comme toutes les femmes, est

¹ Schaf, Ellen, « Finding her voice : the Princess' struggle in Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* », Miami University, Oxford (Ohio), 2011.

² Allentuch, Harriet, « The Will to Refuse in *La Princesse de Clèves* », *University of Toronto Quarterly* 44.3 (1975), pp. 185-98.

³ Rochigneux, Allison J., « L'expression de l'autonomie et de l'espace dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette : la galanterie et la vertu », Université de Regina, 2001.

constamment exprimée pour Madame de Clèves dans le roman, d'abord par sa mère, puis par elle-même. De ce point de vue, l'irruption de Monsieur de Nemours dans la vie de la jeune femme n'est guère qu'un prétexte à l'opération différentielle maximale qui conduit Madame de Clèves à être, comme le soulignent les dernières lignes du roman, un « exemple [...] inimitable[...] »¹.

Inscrit dans le contexte social et historique², ce parcours existentiel constitue, toujours selon la critique féministe, celui de la constitution d'une subjectivité féministe moderne. En d'autres termes, Madame de Clèves devient un sujet contre la société patriarcale (ou hétérosexiste, selon le lexique utilisé) et il est symptomatique que son accession à la parole subjective se marque par : 4.1. la mort du père, 4.2. la mort du mari et 4.3. le rejet de l'amant.

Ces observations, qui ne sont pas toujours, on le voit, dénuées de modulations psychanalytiques, fondent l'intérêt d'une pratique du texte ; lire et commenter *La Princesse de Clèves* contribue à comprendre et ériger en exemple un parcours féministe moderne et à modeler un concept du sujet qui, n'étant pas marqué par la domination hétérosexiste, se trouvera être plus compréhensif. De ce point de vue, *La Princesse de Clèves* est indubitablement l'histoire d'une réussite³, certes un peu douloureuse, l'exemple d'un état subjectif viable fondamentalement différents de ceux proposés par la société.

Ces conclusions ne sont pas sans difficulté. Je vois dans le corpus critique deux séries d'études susceptibles de fournir des objections sérieuses, auxquelles il faut ajouter une troisième série, mal explorée encore.

Une série idéologique. Quelques articles ont été consacrés à l'inscription de *La Princesse de Clèves* dans le paysage philosophique ou idéologique de son époque. John Campbell avait tracé en 2006 un panorama peu compréhensif de ces travaux⁴, qui négligeait leur force polémique au sein des études lafayetteiennes. Impossible ici d'en refaire le tour, si bien que je me contente de signaler deux influences fréquemment remarquées : d'une

¹ Lafayette, Marie-Madeleine, *La Princesse de Clèves*, Librairie Générale Française, Paris, 1990, p. 239.

² Spagnola, Tabitha, « Au carrefour du roman et de l'histoire : des points tournants du statut de la femme dans *La Princesse de Montpensier* et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », Université de Colombie Britannique, 1997.

³ Brink, Margot, « Interprétations cinématographiques de *La Princesse de Clèves* : du cadavre exquis à l'héroïne d'une nouvelle éthique », *Biblio* 17 179 (2009), pp. 113-25.

⁴ Campbell, John, « Round Up the Usual Suspects : the Search for an Ideology in *La Princesse de Clèves* », *French Studies* 64.4 (2006), pp. 437-52.

part, celle de Descartes¹ et d'autre part, celle du jansénisme². Il importe peu, à vrai dire, que *La Princesse de Clèves* soit marquée par l'augustinisme, le cartésianisme ou un curieux mélange des deux influences : il suffit ici de remarquer que deux courants philosophiques majeurs de l'époque permettent de rendre compte du parcours existentiel de l'héroïne, de sorte qu'il est faux de dire que la subjectivité qui s'y met en œuvre est parfaitement inédite, point qui, je le rappelle, servait à justifier sa fécondité politique.

Une série sociale. Si la peinture de la société aristocratique par *La Princesse de Clèves* a été abondamment commentée et si l'on a bien montré que l'auteur rendait fidèlement compte du monde de son temps, très peu d'articles ont été consacrés à souligner la conformité du comportement de Madame de Clèves avec les habitudes de l'époque. Certes, on rappelle en passant que l'histoire de Madame de Clèves n'est pas sans exemple dans le domaine espagnol³, dans le *Mercure Galant*, chez Corneille⁴ ou chez Madame de Villedieu⁵, mais c'est pour n'en pas tirer les conséquences. Or, de la même façon que ces concordances en amont témoignent de préoccupations communes mises en œuvre de manière similaire à l'époque, des concordances en aval⁶ soulignent encore la permanence des thèmes et la propension de la production littéraire à les assimiler. Par ailleurs, il faut

¹ Woshinski, Barbara, *La Princesse de Clèves : The Tension of Elegance*, Mouton, La Haye, 1973 ; Niderst, Alain, « Racine et Mme de Lafayette, lecteurs du *Traité des passions* », *La peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 379-91 ; Camarero Arribas, Jesús, « Filosofía et literatura en el siglo XVII (II) : la teoría de las pasiones de Descartes et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13 (2004), pp. 347-65 ;

² Camarero Arribas, Jesús, « Philosophie et littérature au XVIIe siècle : la théorie des passions de Pascal et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », *Thélème* 15 (2000), pp. 113-25 ; Sellier, Philippe, *Port Royal et la littérature : le siècle de Saint Augustin*, II, Honoré Champion, Paris, 2000, pp. 201-213 ; Reguig-Naya, Delphine, *Le Corps des idées : pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal*, II, Honoré Champion, Paris, 2007, pp. 569-656 ;

³ Fosalba, Eugenia, « Retazos de novela sentimental castellana. Hacia *La Princesse de Clèves* », *Bulletin hispanique* 108.2 (2006), pp. 389-420.

⁴ Allentuch, Harriet, « Pauline and the Princess de Clèves », *Modern Language Quarterly* 30.2 (1969), pp. 171-83.

⁵ Fournier, Nathalie, « Affinités et discordances stylistiques entre *Les Désordres de l'Amour* et *La Princesse de Clèves* : indices et enjeux d'une réécriture », *Littératures classiques* 61 (2007), pp. 259-76.

⁶ Gevrey, Françoise, « Les registres de la jalousie dans quelques imitations de *La Princesse de Clèves* », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 41 (1989), pp. 25-40.

constater que certains éléments qui font le cœur de l'argumentation féministe autour de l'exception de la Princesse ont pu être inscrit dans des contextes beaucoup plus vastes des pratiques de l'époque, par exemple le motif de la retraite¹, et de l'identité par différence avec tous les autres². Les exemples ne manquent pas.

Une série réceptive. Nous ne manquons pas en effet de témoignages sur la réception, en 1678, à la parution de la nouvelle, de ces faits si extraordinaires qui y sont contenus. Le matériau est composé de deux types de documents : des traités doctes et des lettres de lecteurs publiées dans le *Mercurie Galant*. Les critiques qui se sont penchés sur ces questions ont souvent exagéré l'impression d'altérité que la nouvelle aurait faite sur ses premiers lecteurs ; un examen minutieux des lettres du *Mercurie Galant* tend au contraire à prouver qu'il est relativement aisé pour ces personnes de reprendre les thèmes évoqués par la nouvelle, même les plus nouveaux, et de les manipuler avec les catégories habituelles de leurs discours.³

En somme, les choix de la Princesse n'ébranlent pas aussi profondément que la critique féministe a été tentée de l'affirmer le socle de la société patriarcale ; pourtant, cette même critique n'en laisse pas de convaincre, quand elle met en avant le caractère séditieux et moderne de la formation subjective du personnage. Ce paradoxe du corpus critique force à affronter un problème : comment la Princesse de Clèves peut-elle être à la fois différente de toutes les autres femmes et identique à la société qui la voit naître ?

Plusieurs méthodes se présentent pour tenter de résoudre ce problème, certaines déjà parcourues, d'autres discrètement initiées, d'autres enfin encore entièrement à développer.

Méthode psychologique. La première et peut-être la plus intuitive consiste à pousser l'enquête psychologique à propos de *La Princesse de Clèves* et à développer, à partir d'un corpus philosophique consistant, une formulation satisfaisante et compréhensive de la constitution subjective à l'œuvre dans le roman. Je rappelle les grands traits de cette étude déjà entreprise.⁴ Via Hegel, Ricoeur, Freud et Lacan, il a été question de mettre

¹ Beugnot, Bernard, *Le discours de la retraite au XVIIème siècle : loin du monde et du bruit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

² Quantin, Jean-Louis, « Ces autres qui nous font ce que nous sommes : les Jansénistes face à leurs adversaires », *Revue de l'histoire des religions* 212.4 (1995), pp. 397-417.

³ Dubois, François-Ronan, « *La Princesse de Clèves* est une œuvre sans avenir », Université Stendhal, Grenoble, 2011, pp. 17-33.

⁴ Dubois, François-Ronan, « De quoi la Princesse de Clèves est-elle le sujet ? », Université Stendhal, Grenoble, 2010.

en évidence le rôle de l'autre, et particulièrement de la relation érotique, dans la constitution du soi : c'est la constitution d'un soi exemplaire par l'autre (par Madame de Chartres, par Nemours, par Clèves) qui donne au soi personnel un modèle sur lequel se constituer mais qui, à strictement parler, ne dépend pas de lui ; or, l'échec d'une identification de soi-même à soi pour l'autre, étant nécessaire, ne peut qu'être déjà documenté ; ce qui fait l'originalité de la construction identitaire de la Princesse, c'est qu'elle est une collection de fragments issus du heurt de modèles préexistants. En cela elle est à la fois, en chacune de ses parties, identique à des modèles existants et, dans son ensemble, différente de tous ces modèles.

Méthode historique. La seconde méthode consiste à établir de manière nuancée la situation sociale d'une grande aristocrate au dix-septième siècle, de définir ce qui constitue sa marge de manœuvre personnelle au sein de l'espace social et les instruments intellectuels à sa disposition pour créer l'originalité. Ces données historiographiques, d'ailleurs, ne manquent pas et ce qui fait pour l'heure défaut, c'est une application rigoureuse des conclusions offertes par les travaux généraux au cas particulier de *La Princesse de Clèves*, dans le souci d'identifier l'historicité pour mieux dégager les spécificités combinatoires de la fiction. Il faut remarquer que l'application de cette méthode consisterait, à bien des égards, à un retour aux sources foucaaldiennes de l'archéologie du sujet à l'âge classique.

Méthode comparatiste. Dans la mesure où la littérature comparée est proprement la méthode dont le propos est de mesurer les identités communautaires pour mieux appréhender les différences profondes, il est à souhaiter que des études comparatistes impliquant *La Princesse de Clèves* voient le jour. Cette méthode n'est heureusement pas orpheline : outre l'article d'Eugenia Fosalia déjà cité, il faut mentionner les études du domaine anglophone¹. Mais nombre de ces études sont encore marquées par

¹ Collington, Tara et Philip, « Adulteration or Adaptation ? Nathaniel Lee's *Princess of Cleves* and Its Source », *Modern Philology* 100 (2002), pp. 196-226 ; Fisch, Gina, « Charrière's Untimely Realism : Aesthetic Representation and Literary Pedagogy in *Lettres de Lausanne* et *La Princesse de Clèves* », *Modern Language Notes* 119.5 (2004), pp. 1058-1082 ; Green, Mary J., « Laure Conan and Madame de Lafayette : Rewriting the Female Plot », *Essays on Canadian Writing* 43 (1987), pp. 50-64 ; Greene, Mildred S., « 'A Chimera of Her Own Creating' : Love and Fantasy in Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* and Richardson's *Clarissa* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 40.4 (1986), pp. 220-232 ; Haig, Stirling, « *La Princesse de Clèves* and Saint-Réal's *Dom Carlos* », *French studies* 22.3 (1968), pp. 201-205 ; Hamilton, Holly C., « Finding their wings : Yan-Zi and the Princesse's journey from object to subject in Ying-Chen's *L'Ingratitude* and Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* », *Romances*

l'historicité, qu'il s'agisse d'une recherche des sources (Fosalbia, Collington), d'une mythocritique (O'Keefe) ou d'une démonstration de modernité (Greene) ; reste donc à produire un aperçu synchronique qui, par exemple à partir des articles de Fosalbia et Greene, étende à d'autres perspectives nationales cette investigation de la subjectivité féminine.

Méthode anachronique. Cette méthode consiste à prendre le contre-pied des articles, trop nombreux pour être cités (quelques-uns ont déjà été indiqués), qui s'attachent à restituer à la *Princesse de Clèves* des sources, pour explorer au contraire l'inscription du roman dans des mouvements philosophiques et psychologiques du siècle à venir ; en d'autres termes, lire *La Princesse de Clèves* comme une œuvre du dix-huitième siècle. L'article de Françoise Gevrey est à ma connaissance, avec un article d'Angeles Santa Baneres¹, le seul exemple d'un mouvement fécond, qui reste donc entièrement à développer. Des allusions, par exemple aux parentés qu'il peut exister entre *La Princesse de Clèves* et Rousseau, mériteraient d'être exploitées et d'autres perspectives peut-être moins intuitives, à partir de Sade, Marivaux ou Laclos, observées. Il s'agirait, on le comprend bien, de se placer à la fin d'un mouvement dont on estime qu'il débute avec la *Princesse*, pour mieux comprendre ce qu'il contenait en germes dans cette œuvre inaugurale.

Ces quatre méthodes (parmi d'autres) ont en commun d'envisager la question de l'identité et de la différence dans les termes d'une dynamique entre soi-même et les autres, seule susceptible de rendre compte des deux tendances paradoxales (un comportement exceptionnel et pourtant bien documenté) que nous avons distinguées d'abord. Il est possible d'envisager une cinquième méthode, que j'appellerai la méthode philosophique, qui, étant plus abstraite, est susceptible de rendre compte du fonctionnement général que les quatre précédentes peuvent décrire en termes plus particuliers et donc finalement plus substantiels.

Par méthode philosophique, j'entends une méthode de lecture d'un texte littéraire qui fasse explicitement et continuellement appel à des concepts empruntés à un ou plusieurs philosophes ; cette méthode, bien sûr,

Notes 48.3 (2008), pp. 385-394 ; Labio, Catherine, « What's in the fashion vent : Behn, Lafayette and the market for novel and novelty », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28.1 (1998), pp. 119-139 ; O'Keefe, Charles, « The Princess, Dido, Diana : Lunar Glimpses in *La Princesse de Clèves* », *Papers on French Seventeenth Century Literature* 35.69 (2006), pp. 671-685.

¹ Santa Baneres, Angela, « 'Le Scrupule' de Jean-François de Marmontel, ¿cuento moral y/o parodia ? », *Narrativa francesa en el s. XVIII*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998, pp. 109-118.

n'est pas fondamentalement différente de la méthode psychologique, dans la mesure où la psychologie est longtemps, historiquement, une partie de la philosophie et qu'elle y trouve encore, dans les ouvrages de philosophie moderne, une place non-scientifique. Cette congruence ne doit pas conduire à négliger l'apport d'une lecture philosophique non-psychologique ; en effet, si le personnage de roman se présente en quelque manière comme une personne, il importe de ne pas oublier qu'il est seulement un texte : si la lecture psychologique fonctionne par extrapolation des données textuelles (ce qui n'implique certes pas qu'elle ne fonctionne pas ou mal), l'on peut espérer qu'une lecture philosophique soit plus aux prises avec la réalité textuelle de ces données.

Je vais emprunter les concepts de cette proposition au vocabulaire deleuzien, mais nul doute que l'on puisse exprimer à peu près les mêmes idées en puisant dans un autre lexique ; ces concepts, on les retrouve répandus dans toute l'œuvre de Deleuze, qu'il s'agisse des traités écrits ou des cours enregistrés, je me contente donc d'en rappeler brièvement le contenu.

Par le concept de territoire, Deleuze réinvestit la métaphore de la seconde préface à la *Critique de la raison pure* qui mariait position intellectuelle et position spatiale ; le territoire, c'est l'espace métaphorique et réel qu'un être occupe, mais l'on peut aussi dire, quoique la chose soit moins intuitive, que l'être est ce que le territoire donne à penser de soi-même. Plus que le territoire du reste, ce qui importe, c'est ce qui se passe aux marges spatiales et temporelles du concept, savoir la déterritorialisation et la reterritorialisation, toutes deux mouvements par lesquels l'être investit (volontairement ou non) un nouveau territoire.

On peut distinguer en gros quatre territoires pour la Princesse de Clèves. Le premier territoire, le territoire maternel, est le lieu retiré de la Cour où elle reçoit son éducation : c'est un lieu investi d'une érotique, c'est-à-dire d'un discours sur (et en l'occurrence contre) l'amour. Pour Mademoiselle de Chartres, le roman s'ouvre par une déterritorialisation (elle quitte le territoire maternel) et une reterritorialisation (elle arrive dans le territoire courtisan). Ce faisant, le territoire qu'occupe la Princesse de Clèves n'est ni le territoire maternel, ni le territoire courtisan, mais un territoire nouveau et qui, au sein du roman, lui est propre, fait de la conjonction (difficile) de ces deux territoires. Il y a donc un conflit entre le territoire réel qui s'offre à la Princesse, le territoire courtisan, et le territoire qu'elle occupe nécessairement à l'issue de sa première déterritorialisation. C'est en raison de ce conflit qu'un mouvement inverse au premier (déterritorialisation-reterritorialisation) se produit : la Princesse se

reterritorialise à Coulommiers, ce qui la conduit à se déterritorialiser de l'espace courtisan. Le territoire qu'investit alors la Princesse est à peu près vierge, si donc le personnage y est plus coupé de la société qu'auparavant (c'est bien un autre territoire), il s'y montre moins subversif (il ne fait pas concurrence à la territorialisation dominante). En cela, le choix de Madame de Clèves est moins fécond politiquement que la critique féministe a pu l'affirmer car, comme le souligne Bernard Beugnot de manière plus générale, le territoire de la retraite est un territoire extrasocial dont la possibilité est aménagée par la société elle-même, c'est une marge, mais une marge contrôlée. Il est en cela symptomatique que le personnage, quoique retiré à Coulommiers, éprouve encore le besoin, à la fin de la nouvelle, de se déterritorialiser et de se reterritorialiser dans la maison religieuse, qui à bien des égards semble être un second Coulommiers, mais séparé de la cour, cette fois, par un vide qui amuît les communications.

Au concept de territoire, Gilles Deleuze joint celui de lignes : la ligne, c'est le chemin qu'un être parcourt. Lorsque ce chemin est original, c'est-à-dire lorsqu'il n'a jamais été parcouru, cette ligne est une ligne de fuite ; la ligne de fuite, c'est une création, c'est-à-dire une entreprise d'être au milieu du néant (par exemple une œuvre artistique), qui s'expose donc toujours à rejoindre le néant qu'elle entreprend de parcourir. Bien plus souvent cependant, la ligne précède celui qui la parcourt et plusieurs êtres parcourent les mêmes lignes. Cela n'implique certes pas que ces êtres soient les mêmes êtres ou, pour dire les choses autrement, que ces parcours ne soient pas différents, car un être, à un croisement, choisit entre telle et telle ligne et ceux qui parcouraient la ligne qui était préalablement aussi la sienne peuvent fort bien faire un choix différent. De sorte que si chaque ligne indépendamment des autres identifie les uns aux autres les êtres qui la parcourent, l'appréhension globale des trajets existentiels différencie ces êtres entre eux.

Il est possible d'identifier les lignes que parcourt la Princesse de Clèves en repérant les personnages auxquels elle emboîte le pas. Ainsi, dans un premier temps, la Princesse se comporte-t-elle à peu près comme sa mère le lui enjoint. Mais sa mère meurt et l'amour que la jeune femme voue à Monsieur de Nemours lui rend impossible de parcourir en toute bonne foi cette ligne ; elle parcourt donc, par exemple, la ligne de Madame de Tournon, qu'elle croit être fidèle malgré tout à son défunt époux. L'infidélité surprenante de Madame de Tournon jette Madame de Clèves sur une autre ligne, qui est celle de l'aveu : c'est la ligne de son mari qui prône la sincérité. Mais le mari meurt de cette sincérité et la Princesse se trouve sans ligne à parcourir : il faut donc qu'elle invente sa propre ligne. On

comprend que cette ligne est un mouvement de déterritorialisation, dont il ne faut pas voir l'aboutissement dans la retraite en maison religieuse, mais bien plutôt dans la mort prématurée de l'héroïne, qui est aussi la fin du texte : la ligne de fuite n'est que brièvement créatrice et ne tarde pas à rejoindre le néant. Le concept de la ligne, on le voit, rend attentif aux points de rupture de la narration : il permet d'envisager les événements marquants de l'histoire (mort de Madame de Chartres, mort de Madame de Tournon et mort de Monsieur de Clèves) comme les termes qui dessinent rétrospectivement une séquence existentielle de la vie de l'héroïne. Cette scansion met en évidence le jeu de l'identité et de la différence dans la constitution subjective : Madame de Clèves se constitue comme sujet autonome en s'identifiant pendant un temps à telle ou telle figure puis, dans une situation similaire à celle vécue par cette figure, agit différemment, que ce soit malgré elle (aimer Monsieur de Nemours) ou volontairement (avouer son amour à son mari). On peut évidemment proposer d'autres scansions de ce parcours et substituer aux personnages ici évoqués d'autres personnages secondaires (la Reine Dauphine, Diane de Poitiers, la Reine Mère, le Vidame de Chartres) ; ce qu'il importe de remarquer pour l'heure, c'est que l'opération différentielle occupe, du point de vue de la durée vécue, une place minoritaire, et que l'identification à un discours pré-articulé constitue, au contraire, l'essentiel du parcours de Madame de Clèves ; or, ce qui ressort malgré tout de l'appréhension globale de ce parcours, c'est la différence de Madame de Clèves et non son identité aux modèles qui ponctuent le récit.

Ceci exprimé sur le plan psychologique peut se dire dans les mêmes termes sur un plan plus textuel, en mettant en évidence les lignes que le texte parcourt (celles du roman castillan, du cartésianisme, de la préciosité, du jansénisme, etc.) et les endroits où se produit une opération différentielle, qui fait bifurquer le texte vers une autre ligne ; le texte, étant littéralement et métaphoriquement l'assemblage de toutes ces lignes, se trouve finalement être un objet singulier.

Ces dernières observations conduisent finalement à retrouver, au moins du point de vue de la méthode, si ce n'est du contenu, le terrain familier de l'archéologie foucauldienne, telle qu'elle se présente du moins dans *Les Mots et les Choses*. L'archéologie foucauldienne tend, rappelons-le, à concevoir les concepts d'une époque, non comme des créations entièrement nouvelles, mais comme des assemblages originaux des restes d'une époque passée, c'est-à-dire en quelque manière comme la réorganisation de la même matière. Chercher l'émergence de la subjectivité moderne, ce n'est donc pas tenter de découvrir l'exemple d'un sujet

entièrement subversif qui renverserait ou aurait eu le pouvoir de renverser l'ordre social de son temps, mais bien d'essayer de repérer un assemblage atypique du matériel commun, qui vit à la marge mais dans la société, car toute vie extérieure (dans un récit, hors du langage) serait une vie dans le néant, c'est-à-dire une contradiction mortifère (c'est l'ultime silence des dernières lignes de *La Princesse de Clèves*).

Mais il est vrai que ces considérations archéologiques ne forment pas le cœur du présent propos, où il s'est bien plutôt agi d'examiner rigoureusement *La Princesse de Clèves*, ou plus exactement et modestement d'indiquer quelques pistes pour un semblable et futur examen. Pour l'heure, cette enquête aura eu, je l'espère, le mérite de dégager l'importance de ce que j'ai appelé une opération différentielle ou encore un instant de scansion existentielle, c'est-à-dire l'instant du choix, pour un être, de tous les chemins plus ou moins connus et prévisibles qui s'offrent à lui pour parcourir le territoire qu'il s'agit à présent pour lui d'occuper, et de souligner que si ces opérations différentielles sont ponctuelles, elles n'en demeurent pas moins la source de l'identité personnelle.

Bibliographie

Allentuch, Harriet, « Pauline and the Princess de Clèves », *Modern Language Quaterly* 30.2 (1969), pp. 171-83.

Allentuch, Harriet, « The Will to Refuse in *La Princesse de Clèves* », *University of Toronto Quaterly* 44.3 (1975), pp. 185-98.

Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Editions de Minuit, Paris, 2004.

Beugnot, Bernard, *Le discours de la retraite au XVII^{ème} siècle : loin du monde et du bruit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

Brink, Margot, « Interprétations cinématographiques de *La Princesse de Clèves* : du cadavre exquis à l'héroïne d'une nouvelle éthique », *Biblio* 17 179 (2009), pp. 113-25.

Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New-York, 1999. pp. 107-94.

Camarero Arribas, Jesús, « Philosophie et littérature au XVII^e siècle : la théorie des passions de Pascal et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », *Thélème* 15 (2000), pp. 113-25.

Camarero Arribas, Jesús, « Filosofía et literatura en el siglo XVII (II) : la teoría de las pasiones de Descartes et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13 (2004), pp. 347-65.

Campbell, John, « Round Up the Usual Suspects : the Search for an Ideology in *La Princesse de Clèves* », *French Studies* 64.4 (2006), pp. 437-52.

Collington, Tara et Philip, « Adulteration or Adaptation ? Nathaniel Lee's *Princess of Cleves* and Its Source », *Modern Philology* 100 (2002), pp. 196-226.

DeJean, Joan, « Lafayette's Ellipses : The Privileges of Anonymity », *Papers of Modern Language Association* 99.5 (1984), pp. 884-902.

Dubois, François-Ronan, « De quoi la Princesse de Clèves est-elle le sujet ? », Université Stendhal, Grenoble, 2010.

- Dubois, François-Ronan, « *La Princesse de Clèves* est une œuvre sans avenir », Université Stendhal, Grenoble, 2011, pp. 17-33.
- Fisch, Gina, « Charrière's Untimely Realism : Aesthetic Representation and Literary Pedagogy in *Lettres de Lausanne* et *La Princesse de Clèves* », *Modern Language Notes* 119.5 (2004), pp. 1058-1082
- Green, Mary J., « Laure Conan and Madame de Lafayette : Rewriting the Female Plot », *Essays on Canadian Writing* 43 (1987), pp. 50-64
- Fosalba, Eugenia, « Retazos de novela sentimental castellana. Hacia *La Princesse de Clèves* », *Bulletin hispanique* 108.2 (2006), pp. 389-420.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- Foucault, Michel, *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984.
- Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Gallimard, Paris, 2001.
- Fournier, Nathalie, « Affinités et discordances stylistiques entre *Les Désordres de l'Amour* et *La Princesse de Clèves* : indices et enjeux d'une réécriture », *Littératures classiques* 61 (2007), pp. 259-76.
- Gevrey, Françoise, « Les registres de la jalousie dans quelques imitations de *La Princesse de Clèves* », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 41 (1989), pp. 25-40.
- Greene, Mildred S., « 'A Chimera of Her Own Creating' : Love and Fantasy in Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* and Richardson's *Clarissa* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 40.4 (1986), pp. 220-232 .
- Haig, Stirling, « *La Princesse de Clèves* and Saint-Réal's *Dom Carlos* », *French studies* 22.3 (1968), pp. 201-205 .
- Hamilton, Holly C., « Finding their wings : Yan-Zi and the Princesse's journey from object to subject in Ying-Chen's *L'Ingratitude* and Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* », *Romances Notes* 48.3 (2008), pp. 385-394.
- Labio, Catherine, « What's in the fashion vent : Behn, Lafayette and the market for novel and novelty », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28.1 (1998), pp. 119-139 .
- Lafayette, Marie-Madeleine, *La Princesse de Clèves*, Librairie Générale Française, Paris, 1990, p. 239.
- Niderst, Alain, « Racine et Mme de Lafayette, lecteurs du *Traité des passions* », *La peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 379-91.
- O'Keefe, Charles, « The Princess, Dido, Diana : Lunar Glimpses in *La Princesse de Clèves* », *Papers on French Seventeenth Century Literature* 35.69 (2006), pp. 671-685.
- Quantin, Jean-Louis, « Ces autres qui nous font ce que nous sommes : les Jansénistes face à leurs adversaires », *Revue de l'histoire des religions* 212.4 (1995), pp. 397-417
- Reguig-Naya, Delphine, *Le Corps des idées : pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal*, II, Honoré Champion, Paris, 2007, pp. 569-656.
- Rochigneux, Allison J., « L'expression de l'autonomie et de l'espace dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette : la galanterie et la vertu », Université de Regina, 2001.
- Santa Baneres, Angela, « 'Le Scrupule' de Jean-François de Marmontel, ¿cuento moral y/o parodia? », *Narrativa francesa en el s. XVIII*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998, pp. 109-118.

Schaf, Ellen, « Finding her voice : the Princess' struggle in Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* », Miami University, Oxford (Ohio), 2011.

Sellier, Philippe, *Port Royal et la littérature : le siècle de Saint Augustin*, II, Honoré Champion, Paris, 2000, pp. 201-213.

Spagnola, Tabitha, « Au carrefour du roman et de l'histoire : des points tournants du statut de la femme dans *La Princesse de Montpensier* et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », Université de Colombie Britannique, 1997.

Woshinski, Barbara, *La Princesse de Clèves : The Tension of Elegance*, Mouton, La Haye, 1973.

**AFFIRMER SON IDENTITÉ PAR LA DIFFÉRENCIATION : PLACE
DES FÊTES DE SAMI TCHAK¹**

**ASSERT THE IDENTITY BY THE DIFFERENCIATION: PLACES
DES FÊTES OF SAMI TCHAK**

**AFIRMAR SU IDENTIDAD MEDIANTE LA DIFERENCIACIÓN :
PLACE DES FÊTES DE SAMI TCHAK**

A. Mia Elise ADJOUMANI²

Résumé

Cet article montre comment un personnage issu de l'immigration exprime son positionnement identitaire au regard des deux cultures au confluent desquelles il se trouve: celle de ses ascendants immigrés et celle de la société d'accueil où il a vu le jour. Dans le roman de Sami Tchak, Place des fêtes, l'affirmation identitaire du protagoniste se traduit par la propension de ce celui-ci à dévaloriser la culture de sa société d'origine et à placer celle de la société d'accueil sur un piédestal. Il s'agit ici de mettre en exergue les enjeux de cette double démarche de rejet et d'attachement.

Mots-clés : Identité, différenciation, culture, image, immigration

Abstract

This article shows how a character born in the society where his parents have immigrated expresses his identity status with regard to his two cultures: that of his immigrant ascendants and that of the host society. In the novel of Sami Tchak, Place des fêtes, the identical assertion of the protagonist is translated by the inclination of this one to depreciate the culture of his origin's society and to give value to the host society. This study's aim is to reveal the stakes of this double approach of refusal and attachment.

Keywords: identity, differentiation, culture, image, immigration

Resumen

El presente artículo muestra cómo un personaje nacido de la inmigración opera la elección de su identidad respecto a las dos culturas a la confluencia de las cuales se encuentra : la de sus padres inmigrados y de la sociedad de acogida en la que nació. En la novela de Sami Tchak, Places des fêtes, la afirmación identitaria del protagonista se traduce por la propensión de éste a desvalorizar la cultura de su sociedad de origen al tiempo que valora excesivamente la de su sociedad de acogida. Se trata aquí de poner de relieve el sentido de esta doble actitud de rechazo y apego que tiene el personaje simultáneamente.

Palabras clave : Identidad, diferenciación, cultura, imagen, inmigración

¹ Tchak, S., *Place des fêtes*, Gallimard, Paris, 2001, 294 p.

² a.elisel@voila.fr, Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

Le thème de l'identité est l'un de ceux qu'on relève dans le roman africain francophone depuis la naissance de celui-ci. De cette époque jusqu'à nos jours, il y a été décliné en diverses variantes. Selon Mohamadou Kane¹, le traitement de son versant culturel dans les textes romanesques a connu trois phases: celle de « l'identité occultée », celle de l' « identité revendiquée » et celle de l' « identité en question », toutes déterminées par l'évolution du contexte historique et littéraire africain. Dans la littérature contemporaine, notamment les romans traitant de l'immigration, se signale une tendance qui apparaît comme une résurgence de la première période ci-dessus nommée. Si à l'époque coloniale la défense de l'identité culturelle africaine a été subordonnée à la quête du progrès et à la volonté de contenter un lectorat acquis à la cause coloniale, dans l'oeuvre de Sami Tchak, en l'occurrence, le rejet de l'identité africaine – culturelle et nationale – est également lié à des préoccupations conjoncturelles. Ici, les défis semblent déborder le strict cadre de la rencontre culturelle Afrique/Occident pour s'apparenter à ceux de la mondialisation². La planétarisation des flux culturels, économiques, etc., impliquant d'une certaine manière des questions d'hégémonies, paraît rendre certains pôles géographiques et culturels plus attractifs que d'autres. Le choix prégnant de l'identité de la société d'accueil semblerait ainsi dicté au protagoniste de *Place des fêtes*, né dans un contexte d'immigration, par le souci d'être du « bon côté ». Aussi l'ambition de cet article est-elle de mettre au jour les enjeux de ce texte saturé d'indices d'un discours de différenciation³ identitaire dont l'on ne manquera pas au préalable de restituer le processus. Il s'agira de montrer comment à partir d'une démarche imagologique consistant en l'édification d'une « hétéro-image »⁴ dévalorisée de la société d'origine, le protagoniste issu de l'immigration se différencie des siens et exprime son positionnement identitaire.

I- La confrontation du « Je » et d'« eux »

¹ Kane, M., « Le thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », in *Ethiopiennes* n° 4, Revue trimestrielle de culture négro-africaine (version électronique), 3e trimestre 1985 volume III n°3.

² « [Le terme] signifie l'accroissement des flux, notamment du volume des échanges commerciaux, de biens, de services, de main-d'œuvre, de technologie et de capital à l'échelle internationale et dérive du verbe “ mondialiser ” », www.wikipedia.org.

³ La différenciation est « une ensemble de phénomènes par lesquels des personnes [...] inventent de nouvelles dimensions de jugements ou d'évaluation relatives aux modes de faire et d'être avec autrui ». Camilleri, C. ; Kastersztejn, J. ; Lipiansky, E.M. ; Malewska-Peyre, H. ; Tobaada-Leonetti, I. ; Vasquez, A., *Stratégies identitaires*, P.U.F., Paris, collection « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, p37.

⁴ Pageaux, D.-H., *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p 65.

1-Tenir les siens à distance

L'espace apparaît comme l'élément primordial sur lequel le protagoniste fonde son entreprise d'individuation. C'est à partir de cette catégorie que dès l'incipit du roman se signale cette question de la différenciation autour de laquelle Sami Tchak tisse l'intrigue de sa fiction. C'est, en outre, par ce critère que ce protagoniste semble légitimer sa volonté de se démarquer des siens: leur naissance dans un espace différent de celui où il a vu le jour établit entre eux et lui une distinction *a priori*. La formule « mes parents sont nés là-bas et [...] je suis né ici »¹ qui ouvre le roman est ainsi le point de départ et comme la justification d'une exotisation méprisante et tendancieuse de l'espace d'origine des ascendants.

La charge sémantique des expressions servant à localiser ce territoire trahit l'acharnement presque militant du protagoniste à se poser en étranger vis-à-vis de lui et à le situer le plus loin possible de sa terre natale. Désigné par le terme « ici », celle-ci est en permanence mise en opposition avec « là-bas » dans le discours de ce personnage. Les nombreuses occurrences² de cette dernière expression produit une impression d'accumulation ayant valeur d'insistance et visant à souligner l'idée d'éloignement et d'étrangeté de l'espace d'origine des siens. Celui-ci est en outre attribué à ces derniers de manière exclusive et tout autant insistante. On en a la preuve par l'emploi itératif de « chez lui »³ ou « chez eux » qui quelquefois précèdent ou suivent la locution « là-bas ».

La distanciation vis-à-vis de l'espace de la société d'origine des ascendants passe aussi par sa dépréciation à travers l'édification d'une image peu glorieuse contrairement à celle de la société d'accueil. *Primo*, le protagoniste semble vouloir dénier son existence: il ne le désigne pas systématiquement par son nom mais par les locutions adverbiales précédemment citées. Bien qu'il s'agisse de l'Afrique, ce nom n'apparaît pour la première fois qu'à la page 17. La France, le pays d'accueil, est, en revanche, nommée et de façon répétitive avant cette page. Son évocation est faite avec fierté et une note de grandiloquence qui dénote la fascination du narrateur: elle semble incarner pour lui le modèle d'une société exemplaire

¹Tchak, S., *op. cit.*, p 9.

² On en compte en moyenne trois par page. Et il y a parfois une répétition de cette locution adverbiale dans deux ou trois phrases successives.

³Il faut noter que si le narrateur assortit quelquefois « là-bas » à « chez lui » ou « chez eux », attribuant ainsi expressément l'espace du pays d'origine de ses parents à ceux-ci, il ne s'approprie pas, en revanche, l'espace d'accueil qu'il nomme « ici »: il n'emploie pas, par exemple, l'expression « chez moi », en ce qui concerne la société d'accueil. Ce silence est annonciateur de son positionnement au regard de l'espace de la société d'accueil.

aux antipodes de celle dont sont originaires ses parents. Outre les adverbes de lieu employés en vue de le caractériser, avant et après la page 17, l'allusion à l'Afrique se fait par le biais de métaphores telles que « coin natal »¹, « trou natal »², ou de la désignation « village ». Elles ont pour but de minimiser la valeur de cet espace tandis que la société d'accueil est considérée comme « le paradis »³.

Secundo, la société d'origine est dépeinte comme un espace anomique peu propice au développement d'une existence saine et épanouie. Sa description avec force détails scatologiques et grossiers, souvent amplifiés⁴ met davantage en relief une décrépitude qui en fait un espace antonyme des « cieux [...] éléments »⁵ » qui symbolisent la société d'accueil. Sa dégénérescence est si généralisée qu'il semble irrémédiablement voué à l'autodestruction et au chaos.

Il faut noter, par ailleurs, la transposition de la dichotomie entre « ici » et « là-bas » à l'échelle de la société d'accueil et, par ricochet, celle de la démarche de rejet du protagoniste de ce qui représente la société d'origine de ses parents. Il y a comme une mise en abyme de la question de la différenciation au sein du roman qui surenchérit la portée de cette stratégie. Ici, Paris est, bien évidemment, porteuse des mêmes attributs valorisant que la France. Mais dans le contexte de l'immigration, cette ville est surtout l'allégorie de la France des Français d'origine française. La démarche de différenciation du protagoniste va donc, ici également, transiter par le déplacement d'un espace périphérique vers un espace central. Il va alors quitter la banlieue – « les milieux à regroupement racial »⁶ pour Paris la prestigieuse, la ville des « Champs-Élysées et de la tour Eiffel de Gustave »⁷.

La démarcation par rapport aux siens se poursuit même au sein de l'espace parisien. Le protagoniste avoue son aversion pour le « plus ethnique coin du XVIII^e arrondissement [car] il y a trop de regroupement racial là-

¹Tchak, S., *op. cit.*, p 11.

²*Ibidem*, p 14.

³*Ibidem*, p 11.

⁴ « Là-bas [...], la misère c'est plus nu que les gosses morveux au ventre enflé. [...] Là-bas, c'est trop sale ! Dans les villes, des dépotoirs publics dorment dans la même chambre que les gens. [...] Des mouches qui se mouchent et baisent sur la viande, sur les repas, où elles pondent des milliers de larves », *ibidem*, p 19-20.

⁵*Ibidem*, p 11.

⁶ Tchak, S., *op. cit.*, p 179. L'image de cette banlieue est, en effet, peu reluisante: « La banlieue, c'est mortel. Il n'y a rien [...] Dès 17 heures, les gens se terrent chez eux et tout est mort, sauf les jeunes qui errent comme des âmes en peine », *ibidem*, p 183.

⁷ - *Ibidem*, p 182.

bas. Et là où il y a regroupement racial, [...] c'est un peu comme si la République reculait »¹. On note ainsi une deuxième mise en abyme du traitement de la question de la différenciation dans le roman. On peut déduire de la répétition de cette technique – appliquée les deux fois au contexte de la société d'accueil – le caractère crucial du besoin de distinction du protagoniste dans la société d'accueil.

La valeur de la banlieue est, en fin de compte, symétrique de celle de la société d'origine des ascendants du protagoniste. L'une et l'autre sont situées à un pôle négatif: le pays d'origine ne reflète que décadence et désespoir, et la banlieue est comme un lieu de relégation. Quant à la France et Paris, ils occupent le pôle positif. Ils sont synonymes de développement, de grandeur, d'eldorado et Paris, spécifiquement, a une connotation de lieu de réussite sociale ou, tout au moins, celui où sont innombrables les possibilités d'une ascension sociale. Ce sont donc ces espaces à l'image méliorative qui servent de cheval de bataille au protagoniste dans sa quête de définition et de valorisation de soi au détriment des siens.

L'opposition établie entre l'espace de la société d'origine et celui de la société d'accueil affecte également les communautés humaines qui y vivent.

Une image dévaluée des personnages de la société d'origine

Les habitants du pays d'origine, la population immigrée vivant dans l'espace d'accueil ainsi que la nature des relations qui lient le protagoniste à son père immigré sont l'objet d'une dépréciation notable.

Comme dans le cas de l'espace, c'est d'emblée à travers les désignations que choisit le protagoniste dans le but d'identifier les siens que se dévoile l'écart qu'il voudrait établir entre eux et lui-même. Il faut souligner l'occultation à dessein du patronyme². Le protagoniste, au début du récit, laisse penser qu'il veut le porter à la connaissance du lecteur. Mais en fin de compte, il s'y dérobe préférant un discours de légitimation de son attitude à l'acte de nomination qui « donnerait vie » aux siens. Cette dissimulation dénie toute existence à ceux-ci et montre également son refus conscient d'assumer la filiation paternelle car la consonance étrangère de ce nom le classe *a priori* en marge de la communauté nationale.

¹ *Ibidem*, p 165.

² « Je vous ai déjà dit mon nom ? Très bien. Quel vilain nom ! Ne riez pas, soyez gentils et compatissants. Vous savez, je ne l'ai pas fabriqué moi-même. Ce sont les origines de mes parents qui veulent ça. », Tchak, S., *op. cit.*, p 11.

Ces habitants de la société d'origine symboliquement relégués à l'inexistence sont néanmoins représentés par un ensemble de qualificatifs qui ne rehaussent pas pour autant leur image. Il s'agit de termes relevant du bestiaire, qui évoquent l'atmosphère putride de leur univers. Cet environnement est, en effet, propice à la vie de « fourmis », de « sales hyènes », de « rats empoisonnés », de « vautours »¹, mots qui sont autant de métaphores déshumanisant cette population. Par ce procédé de désignation, le protagoniste semble vouloir souligner et justifier sa différence d'avec eux au point de déclarer: « Nous ne sommes pas faits avec la même argile qu'eux »².

Sa volonté de distinction s'exprime également à travers un portrait moral qui corrobore quelque peu l'image bestiale qu'édifient les dénominations précédemment citées. Les gens du pays d'origine vivent dans un état végétatif, primaire, comparable à celui des animaux: ils n'envisagent nullement de se démenier afin d'améliorer la qualité de leur vie et font montre d'une grande inclination à satisfaire leurs instincts libidinaux³. Ce qui explique la prolifération dans leur société de calamités telles le sida.

Les propos du protagoniste sont aussi porteurs d'une image qui semble se faire l'écho d'un certain discours, empreint de préjugés, qui ne définit les étrangers, les immigrés qu'à partir de critères sélectifs dont le choix trahit le rejet de leur communauté. Non seulement, elle est perçue comme un groupe d'individus indistincts mais ces derniers sont *disqualifi[és] sommairement*⁴. Seules leurs tares, leurs actions peu glorieuses sont systématiquement relevées et décrites à la loupe. Le protagoniste dénonce ainsi, entre autres travers, les pratiques frauduleuses des immigrés comme pour brandir une preuve de sa loyauté vis-à-vis de la France et de sa désolidarisation des siens: ces derniers sont, selon ses dires, « des gens qui ne laissent passer aucune occasion de baiser l'Etat français et ses systèmes d'aide aux précaires [...] en CAF, en ASSEDIC, en RMI [...]

¹ « Je sais que ces gens-là, ils sont comme des fourmis, qu'ils peuvent te fouiller les dépotoirs comme de sales hyènes [...] c'est pour crever comme des rats empoisonnés. [...] C'est une vie de chien qu'ils mènent [...] Une vie qui bouffe du caca, mange les os, mange de la charogne comme les vautours », *ibidem*, p 18-19.

² *Ibidem*, p18.

³ « Chez eux, dit le protagoniste, il y a aussi beaucoup de fainéants qui passent leur temps à se dorloter la zigounette, c'est vrai à te câliner le clitoris, parce que même dans la misère et la crasse, ils aiment jouir. », Tchak, S., *op. cit.* p19.

⁴ Mbembe, Achille, « Les composantes de l'identité française. La France à l'ère post-coloniale », in *Cahier français*, n° 342, janvier-février 2003, « L'identité nationale ». Paris: éditions La documentation Française, p 48.

en tout le machin social »¹. Il offre ainsi d'eux l'image de personnes nocives à la société d'accueil. Son acharnement à dénoncer la communauté d'immigrés peut se lire comme la manifestation d'un instinct de protection d'une société à laquelle il veut s'identifier. Ses propos laissent quelquefois transparaître une espèce de racisme anti-noir, attitude extrême qui est la conséquence d'une démarche de différenciation systématique et très complaisante à l'égard du camp dans lequel il se situe.

Sa volonté de démarcation ne s'exprime pas uniquement face aux personnes de la société d'origine prise dans sa globalité. Elle est illustrée également par une confrontation avec la figure paternelle. La majeure partie du récit de *Place des fêtes* est un dialogue conflictuel explicite ou sous-entendu, entre le père et le fils, conflit qui prend, bien souvent, la forme d'un affrontement idéologique. Le fils s'attèle à la défense de l'Occident contre la responsabilité que lui attribue le père dans certains événements historiques – dont l'esclavage – qui auraient affectés de façon irrémédiable l'évolution de certaines parties du monde qui pâtiraient encore aujourd'hui des conséquences des velléités conquérantes de l'Occident². Le protagoniste se pose ainsi en allié inconditionnel de l'Occident contre « le discours [accusateur] d'un né là-bas »³. Il épouse un certain dialogue paternaliste condescendant et certaines thèses essentialistes, racistes qui ont servi à justifier les entreprises esclavagistes et colonialistes⁴. Au paroxysme de son apologie de l'Occident et lorsque son sentiment de distinction semble exacerbé, il désigne les siens par le vocable « Nègres » – en lieu et place de « Noir » qu'il utilise habituellement – qui dans ce contexte acquiert toute sa charge historique négative. Le protagoniste est, en fin de compte, comme aliéné par cette stratégie de différenciation car en rabaissant les siens par complaisance pour la société d'accueil, il ne paraît pas se rendre compte qu'il n'échappe pas à cette dévalorisation. Son action d'infériorisation des siens vise également la culture de ceux-ci.

¹ Tchak, S., *op. cit.*, p 32.

² Le père: « Ils ont commis tellement de crimes dans le monde qu'ils devaient se faire petits aujourd'hui et se racheter en nous aimant et en nous aidant, ces fils de puttes de Blancs ». Tchak, S., *op. cit.*, p 253.

³ *Idem.*

⁴ « Les Blancs, déclare-t-il, [...] eux, ils seront toujours fiers de leurs crimes. Partout où leur survie, leur supériorité militaire, leur supériorité intellectuelle, leur supériorité raciale, leur devoir d'hégémonie, leur mission civilisatrice, leur génie de construction, etc., l'avaient exigé, ou les y avaient incités, ils avaient commis des crimes», *Ibidem*, pp 254-255.

La dénégation de la culture de la société d'origine

Le terme de «culture» est à entendre ici au sens anthropologique. Il désigne selon Claude Lévi-Strauss « un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion ».¹ La stratégie de différenciation du protagoniste de *Places des fêtes* se réfère à la critique de l'inadaptation de certaines manifestations de cette culture à la société d'accueil. Saisies hors de leur contexte originel, elles sont présentées d'une manière caricaturale qui vise à les reléguer au rang de sous-culture au regard de la culture française. Le langage du pays d'origine est qualifié de « dialecte de là-bas »². Ce qui veut dire qu'il est un système linguistique à valeur secondaire par rapport à une autre langue, sans doute la langue française. Il est, qui plus est, étranger comme l'indique l'adverbe dont il est assorti. Il est aussi un « baragouin maternel »³, une sorte de parler barbare incompréhensible dans la société d'accueil. La conservation d'habitudes vestimentaires inappropriées est aussi critiquée. Par la transposition de ces mœurs dans la société d'accueil, la communauté d'immigrés s'auto-exclut desservant ainsi finalement la démarche de différenciation du protagoniste.

L'expression la plus importante du refus de s'identifier aux siens est celle du rejet du père. Il y a comme un désir du protagoniste de « couper le cordon ombilical » qui l'associe à la société d'origine, par la démythification de cette figure paternelle. Ainsi s'instaure-t-il une relation oppositionnelle entre le fils et son père. Dans ces rapports conflictuels, entre en jeu la notion de pouvoir qui, selon Jean-Paul Codol, est prise en compte dans l'analyse de la stratégie de la différenciation: *les études de la différenciation*, écrit-il, *se formulaient soient en terme de "déviance", soit en terme de "hiérarchie" de pouvoir et d'influence*⁴. L'intervention omniprésente de la voix du fils face à celle peu fréquente du père dans leurs échanges dénote la propension du fils à vouloir prendre le pouvoir et a ainsi s'émanciper de la subordination qu'implique pour lui le lien père/fils en référence aux normes matrimoniales de la société d'origine.

¹ Cuche, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*. Éditions La Découverte, Paris, 1996, 2001, p 44.

² Tchak, S., *op. cit.*, p 43. Le dialecte est selon Le Dictionnaire Le Robert, un « système linguistique qui n'a pas le statut de langue officielle ou nationale, à l'intérieur d'un groupe de parlars ».

³ *Ibidem.*, p 234-235.

⁴ Codol, J. P., « Différenciation et indifférenciation sociale », in *Bulletin de psychologie* n° 365 tome XXXVII, mars-juin 1984, p 515.

Cette déstructuration de la hiérarchie dans la cellule traditionnelle familiale renvoie également au refus du descendant né dans la société d'accueil de « prolonger » le père, figure de proue et porte-parole incorruptible d'une lignée familiale et d'un univers culturel dont il veut s'exclure.

La volonté du protagoniste de se dissocier des siens s'exprime, en outre, par le biais d'une sorte de crise œdipienne. Le meurtre symbolique du père se traduit notamment par une « émasculatation » figurative de ce dernier. Son impuissance sexuelle – un état qu'il considère comme honteux et à tenir secret – est révélée et tournée en dérision: « Tu n'as jamais eu le pouvoir du mari [...] Un homme mou comme une poire pourrie avec [ses] grosses couilles chargées de [son] impuissance devant la grande gueule de maman la pute »¹. Pendant que le père est vilipendé à cause de son handicap phallique, la mère est adulée pour son libertinage sexuel. Cette situation est le signe de l'adhésion du protagoniste à la promotion de l'émancipation féminine faite dans la société d'accueil où l'on refuse l'attribution exclusive de privilèges à l'homme.

Le développement de la stratégie de différenciation du protagoniste qui laisse voir en filigrane sa tendance marquée à se conformer aux valeurs de référence de la société d'accueil, présage de son positionnement identitaire. Cette *revendication de la différence pour soi*² s'avère ainsi une phase incontournable dans la recherche d'une définition de soi car « la différence est recherchée lorsqu'elle donne un "plus" au sujet, qu'elle lui permet d'affirmer son individualité »³. Le protagoniste disqualifie ainsi le groupe socio-culturel auquel il appartient en vue de son individuation.

Pour une identité⁴ du compromis. Une identité individuelle, appropriation extravagante de la « Liberté » française

Après le rejet de la culture de la société d'origine, le protagoniste affirme son identité en démontrant qu'il reconnaît comme siennes les

¹ Tchak, S. *op. cit.*, p 49.

² Codol, J. P., *op. cit.*, p 516.

³ *Multitudes* n° 26- Revue trimestrielle, éditions Amsterdam, Automne 2006, p 192.

⁴ L'identité peut être définie comme l'ensemble structuré des éléments identitaires qui permettent à l'individu de se définir dans une situation d'interaction et d'agir en tant qu'acteur social. Dans le présent contexte, elle est fondée sur des indices culturels et l'idée de nation: l'identité dont il est ici question est l'identité culturelle et nationale. L'analyse à venir porte sur la spécificité de son expression, dans le roman de Sami Tchak, sur les plans aussi bien individuel que social.

valeurs culturelles et nationales de la société où il est né. Si à cet effet l'appropriation et l'assimilation des normes de la société d'accueil s'avèrent des impératifs, on remarque que leur interprétation et leur usage sont excessivement déformés et tendancieux. Tel est le cas de la référence sur laquelle ce protagoniste assoit son appartenance à la société française, à savoir la « Liberté »¹, l'un des aspects de la devise de la République française – « Liberté, Égalité, Fraternité ». C'est au nom de cette liberté – dont la mise en application est en l'occurrence abusive et désinvolte – qu'il donne de lui-même l'image d'un personnage libertaire. La déclaration qu'il fait dès l'incipit du roman² est alors comme l'étendard de cette identité personnelle dont les caractéristiques transparaissent à travers divers indices.

Son langage débridé marqué par l'emploi récurrent de termes scatologiques, vulgaires et grossiers est, selon lui, l'une des preuves de son appartenance à la société d'accueil. C'est ainsi qu'il justifie l'usage du vocable « putain » que l'on retrouve tout au long du récit dans les titres de chapitres tels que « Putains de vie ! »³, « Putain de nés là-bas »: « Je dis putain parce que les gens le disent en France. »⁴

Ce langage est également comme une démonstration du droit à la liberté, par le refus de la censure. Exprimer les réalités telles qu'elles sont quand bien même leur description sans fard serait dérangeante est un autre leitmotiv du narrateur.

Cette liberté est aussi dévoilée par une sexualité totalement désinhibée. Le protagoniste entretient, en effet, avec sa sœur, sa nièce et sa cousine, des relations incestueuses répétées et fait montre d'une excessive lubricité dans l'exposition fort détaillée de ces rapports prohibés.

L'interprétation très subjective de cette « liberté » française fait en fin de compte du protagoniste un être immoral, excentrique. Il se forge ainsi inconsciemment une identité individuelle de « monstre » social. Mais au-delà de cette image reconstituée à partir d'une lecture analytique, l'identité sociale que s'attribue consciemment le protagoniste, celle qui signe son existence dans la société est également révélée par ses propos.

¹ Le choix de calquer son identité individuelle sur cet aspect précis de la devise de la république française peut être perçu comme une manière de justifier sa récusation radicale et désinvolte de la société d'origine des siens.

² « Ce que je vous dirai en mon âme et conscience, je le dirai avec la liberté que me confère la nation », Tchak, S., *op. cit.*, p 9.

³ *Ibidem*, p 9.

⁴ *Ibidem*, p 209.

Le choix résigné d'une identité circonstancielle valorisante

Par-delà ses choix culturels, c'est en fin de compte l'option pour une identité nationale que fait le protagoniste: celle de rattacher son identité à celle de sa terre natale: « Je suis né français, papa. Je suis français »¹. Cette identité nationale ne bénéficie cependant pas de la reconnaissance de la société où il a vu le jour. Aux yeux de celle-ci et de son propre point de vue, l'identité première et essentielle est raciale: « Tout le monde sait que cela ne veut absolument rien dire, qu'on peut changer de papiers, mais jamais de couleur. »² Ce déficit de reconnaissance sociale a pour conséquence une déstabilisation du sentiment identitaire premier. Cette situation rappelle ce qu'écrit Codol au sujet de la quête de reconnaissance sociale de l'identité: *Il ne suffit à personne d'avoir le sentiment personnel de son identité. Celle-ci doit être "reconnue socialement"*³. Ainsi en raison du regard essentialiste que la société d'accueil porte sur son identité, le protagoniste est amené à reconsidérer quelque peu la radicalité de son déni des siens. « Malgré moi, avoue-t-il, il y avait en moi un peu de l'Afrique, à cause de la saloperie de mes parents »⁴. Sa stratégie de différenciation n'atteint donc pas le but escompté car *une des finalités stratégiques essentielles pour l'acteur*, écrit Joseph Kastersztein *est la reconnaissance de son existence dans le système sociale* »⁵.

En dépit du trouble que crée ce manque de reconnaissance sociale de son identité nationale, le protagoniste n'envisage pas de la quêter car cela lui semble un vain combat. Il va donc passer outre cette « caution » sociale, préférer la voie de l'abdication et se contenter de se convaincre soi-même de son appartenance à la nation française en dépit des désagréments que lui cause dans sa société natale ce qu'il nomme sa « couleur tordue »⁶, « la sale couleur de ta peau »⁷. En définitive, bien que son identité nationale, sa citoyenneté française soit quelquefois contrariée par son identité raciale, il se résigne à opter pour la première au détriment de la seconde car celle-ci

¹ Tchak, S., *op. cit.*, p 22.

² *Ibidem*, p 23.

³ Codol, J.P., *op. cit.*, p 524.

⁴ Tchak, S., *op. cit.*, p 273.

⁵ Kastersztein, J., « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », in *Stratégies identitaires*, *op. cit.*, p 32.

⁶ *Ibidem*, p 290.

⁷ *Ibidem*, p 179.

dit-il, « n'est pas du bon côté »¹. Il se réclame ainsi d'une identité nationale française qui apparaît pour lui plus valorisante que celle de ses origines.

Au terme de cette analyse, il semble intéressant de conclure autour de deux idées spécifiques mais complémentaires portant, l'une sur la stratégie de différenciation et l'autre sur le choix identitaire. Par le biais du processus de différenciation, le protagoniste issu de l'immigration vise à afficher son désir d'intégration à la société natale, aiguillonné par la peur d'être refoulé par celle-ci. L'exacerbation de sa mise en œuvre est comme une proclamation de la liberté d'autodétermination et l'acte de révolte d'un être qui du fait du choix de ses parents – celui d'émigrer – se trouve confronté à la nécessité de se définir par une identité circonstancielle salutaire. Cette issue confirme, par ailleurs, l'hypothèse avancée dès l'entame de cette analyse: le besoin de faire partie du monde incarnant la positivité, du camp dominant. Tout le développement de la stratégie de différenciation n'est, en effet, fondé que sur la mise en relief de la grandeur de la société d'accueil. Son espace aux antipodes de la périphérie est décrit comme un lieu d'existence idéal, ayant droit de Cité, portant le sceaux du progrès, où vivent des Hommes « supérieurs », policés et intègres, conscients des défis que leur impose la marche du monde et œuvrant pour une culture toujours plus évoluée au service du bien-être humain. Compte tenu de ce que Sami Tchak est l'une des voix de la littérature de la « migritude »², produite dans un contexte d'ouverture au monde, l'on peut effectuer un rapprochement entre les choix de son protagoniste pour le « camp du pouvoir » et les enjeux de la mondialisation. Lorsque l'on sait qu'à l'origine³ ce concept désigne une réalité qui n'est certes plus ouvertement d'actualité mais dont les traces sont aujourd'hui visibles dans le fonctionnement de la géopolitique, on peut se demander si les particularités culturelles et nationales des mondes économiquement faibles ne risquent pas une dissolution au profit de celles des pôles économiquement forts. En tous les cas, le « monstre social » que crée l'option identitaire du protagoniste de *Place des fêtes* laisse supposer qu'une

¹ *Idem.*

² Chevrier, J.: « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de “ migritude ” », in *Notre Librairie*, numéro 155-156, juillet-décembre 2004- « Identités littéraires »

³ « [La mondialisation] désigne initialement le seul mouvement d'extension des marchés des produits industriels à l'échelle des blocs géopolitiques de la Guerre Froide », sur www.wikipedia.org.

mondialisation profitable à toute l'humanité est celle qui devrait s'ébaucher sur le modèle glissantien¹.

Bibliographie

Camilleri, C.; Kastersztein, J. ; Lipiansky, E.M.; Malewska-Peyre, H.; Tobaada-Leonetti, I.; Vasquez, A. *Stratégies identitaires*, P.U.F., Paris, mai 1990.

Chevrier, J., « Afrique(s)-sur-Seine: autour de la notion de "migritude" », in *Notre Librairie*, numéro 155-156, juillet-décembre 2004- « Identités littéraires », pp 96-100.

Codol, J. P. : Différenciation et indifférenciation sociale », in *Bulletin de Psychologie*, numéro 365, tome XXXVII, 1984, pp 515-529.

Cuche, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, éditions La Découverte, Paris, 2004.

Glissant, É., *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Gallimard, Paris, 1997.

Lévi-Strauss, C., *L'identité*, éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1977

Mbembe, A., « Les composantes de l'identité française. La France à l'ère post-coloniale », in *Cahier français*, n° 342, janvier-février 2003, « L'identité nationale », éditions La documentation Française, Paris.

Kane, M., « Le thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », in *Ethiopiennes* n° 4, Revue trimestrielle de culture négro-africaine (version électronique), 3e trimestre 1985 volume III n°3.

Pageaux, D.-H., *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.

¹Edouard Glissant soutient une mondialisation qui considère le monde comme une globalité faite de particularismes qui se nourrissent mutuellement par un échange fructueux: « La mondialisation conçue comme non-lieu, en effet, mènerait à une dilution standardisée. Mais pour chacun de nous, la trace qui va de son lieu au monde et retour et aller encore et retour encore, indique la seule permanence. [...] La trame du monde s'avive de toutes les particularités, quantifiées ; de tous les lieux reconnus. La totalité n'est pas ce qu'on dit être l'universel. Elle est la quantité finie et réalisée de l'infini détail du réel. » Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, éditions Gallimard, Paris, 1997, p 192.

**IDENTITÉ, ALTÉERITÉ ET PLURILINGUISME DANS EXÍLIO
PERTURBADO D'URBANO TAVARES RODRIGUES**

**IDENTITY, OTHERNESS AND MULTILINGUISM IN EXÍLIO
PERTURBADO BY URBANO TAVARES RODRIGUES**

**IDENTIDADE, ALTERIDADE E PLURILINGUISMO EM EXÍLIO
PERTURBADO DE URBANO TAVARES RODRIGUES**

Isabelle SIMÕES MARQUES¹

Résumé

Nous souhaitons comprendre pourquoi et comment Urbano Tavares Rodrigues insère l'« étranger » dans son roman. Nous nous demandons comment le plurilinguisme exprime, à travers le choix des langues, un questionnement sur l'identité et l'altérité. Nous nous proposons d'analyser la présence de l'altérité comme thème et pratique discursive dans ce roman autobiographique.

Mots-clés : Identité, altérité, plurilinguisme littéraire, exil

Abstract

We wish to understand why and how Urbano Tavares Rodrigues inserts the "stranger" in his novel. We ask ourselves how multilingualism expresses a questioning of identity and otherness, through the choice of language. We propose to analyze the presence of otherness as a theme and a discursive practice in this autobiographical novel.

Key-words: Identity, otherness, literary multilingualism, exile

Resumo

Desejamos entender porquê e como Urbano Tavares Rodrigues insere o "estrangeiro" no seu romance. Perguntamo-nos como o plurilinguismo exprime, através da escolha das línguas, um questionamento sobre a identidade e a alteridade. Propomo-nos analisar a presença da alteridade como tema e prática discursiva neste romance autobiográfico.

Palavras-chave: Identidade, alteridade, plurilinguismo literário, exílio

La question de l'exil accompagne une grande partie de l'histoire sociale politique et littéraire du Portugal aux XIXe et XXe siècles. Plusieurs études traitent de la question d'un point de vue social², politique³ et

¹ isabelle@fl.uc.pt, Université de Coimbra, Portugal.

² Voir notamment Martins Barra Da Costa, J., *Exílio e asilo: a questão portuguesa (1974-1996)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996.

³ Notamment Soares, M., *Escritos do exílio*, Lisboa, Bertrand, 1975.

littéraire¹. Différents écrivains ont fait l'expérience de l'étranger pour des raisons politiques (ou non) mais sont restés néanmoins attachés à la langue portugaise. Cette littérature d'émigration ou de « diaspora portugaise » correspond à un type d'œuvres écrites par des auteurs qui vivent à l'étranger mais qui éditent au Portugal et qui écrivent en langue portugaise².

C'est ce cas de figure que nous avons choisi d'analyser. Urbano Tavares Rodrigues a décidé de maintenir la langue portugaise comme langue matrice de son écriture. Malgré l'expérience de l'exil – et donc du contact avec l'étranger et de l'altérité – cet écrivain a fait le choix de conserver sa langue première pour s'exprimer dans ses œuvres. Cependant, si la langue portugaise est la langue matrice de cet auteur, il est incontestable qu'il a été marqué par son expérience de l'étranger et qu'il incorpore en filigrane d'autres langues – plus précisément le français.

En effet, Urbano Tavares Rodrigues³ a vécu à l'étranger notamment pour des raisons professionnelles. Il a exercé les fonctions de Lecteur de portugais à l'Université de Montpellier et d'Assistant dans les Universités d'Aix-en-Provence et de la Sorbonne dans les années 1950. *Exílio perturbado*⁴ (en français *Exil perturbé*) constitue l'un des premiers romans de l'auteur, publié lors de son retour au Portugal et inspiré par son expérience personnelle. Fervent opposant à la dictature de Salazar depuis la première heure, l'auteur a été emprisonné à diverses reprises et plusieurs de ses œuvres ont été interdites ou censurées par le régime. Auteur d'une production fictionnelle et poétique abondante, il a également publié de nombreux essais⁵.

¹ Entre autres Machado, Á. M., "A geração de 70: uma literatura de exílio" in *Análise social*, 61-62, 1980, p.383-398 et Seabra, J. A., "Manuel Alegre: da pátria exílio ao exílio da pátria" in *Das artes das letras*, 18 Março 2002, p.2-4.

² En ce qui concerne la poésie nous renvoyons aux œuvres suivantes :

Cravo, A., Rebelo Heitor, J. (dirs.), *Vozes dos Emigrantes em França: Antologia poética bilingue anos 1960-1982*, [s.n.], 1983 et Capinha, G., «Literatura e Emigração: Poetas Emigrantes nos Estados de Massachusetts e Rhode Island», in Sousa Santos, Boaventura de Sousa, (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto, Afrontamento, 1993.

³ Voir à ce propos Tavares Rodrigues, U. "O mito de Paris na literatura portuguesa" in *Vértice*, 22, 1990, p.65-71 et Tavares Rodrigues, U. "A influência francesa na ficção portuguesa contemporânea" in *Colóquio/Letras*, 95, 1987, p.21-25.

⁴ Tavares Rodrigues, U. *Exílio perturbado*, Lisboa, Bertrand, 1963.

⁵ Nous citons quelques oeuvres de fiction: *Bastardos do Sol* (1959), *Nus e Suplicantes* (1960), *Terra Ocupada* (1964), *Imitação da Felicidade* (1966), *Casa de Correção* (1968), *Estrada de Morrer* (1971), *As Torres Milenárias* (1971), *A Impossível Evasão* (1972). Nous citons également quelques essais: *O Mito de Don Juan* (1960), *O Tema da Morte: Ensaios* (1966), *Ensaios de Após-Abril* (1977), *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo* (1981), *Tradição e ruptura* (1994), *A Flor da Utopia* (2003).

Exílio perturbado, roman rédigé entre Paris et Cascais de 1953 à 1960, raconte les aventures de Manuel, traducteur pigiste à Paris et ses différents épisodes amoureux ainsi que sa réflexion sur l'exil et la liberté. Le personnage principal se voit ainsi confronté à l'Autre au niveau professionnel mais aussi intime. Cette intimité est à rapprocher de la question de l'exil, vécue de façon intense par le personnage.

Stuart Hall, qui reprend le concept de « différence » de Jacques Derrida, affirme que la différence dans la diaspora ne fonctionne pas autour de processus binaires fermés tels que « je suis d'ici » ou « je suis de là-bas » ou de frontières, mais plutôt comme des places de passage, toujours en relation, au long d'un spectre sans début ni fin¹. Ce concept correspond à *Exílio perturbado* qui se situe dans un entre-deux constant. L'exil est sans doute lié à la dichotomie qui caractérise l'homme déraciné: un sentiment exacerbé de nationalité -nécessaire à la maintenance intérieure de ses liens avec le pays natal- et la tentative de négation de ces liens, due à l'impossibilité de les vivre de façon pleine. La propre condition de l'exilé lui impose d'être divisé entre deux temps, deux endroits et deux réalités. Banni de son cadre de vie, l'exilé ne peut trouver refuge que dans sa langue. L'écrivain migrant possède dans son écriture un terrain propice pour sa production littéraire qui est aussi une façon d'exorciser son existence. Dans ce processus, l'exil est non seulement un thème fondamental, mais aussi une motivation pour l'écriture. De cette façon, l'écriture liée à l'exil lie deux réalités: elle survient entre ici et là-bas, passé et présent, nostalgie et espoir.

Ainsi, nous ne cherchons pas seulement à évaluer l'influence de l'exil dans le processus de création littéraire d'Urbano Tavares Rodrigues mais nous tentons également de considérer le rôle que la littérature peut jouer dans l'assimilation de l'exil comme forme de vie pour cet écrivain. Pour Edward Saïd (2001) l'exil représente une véritable fracture et est miné en permanence par la perte de ce qui est perdu pour toujours, comme l'indique le narrateur d'*Exílio perturbado*,

Partia (...) em breve para Londres, à semelhança do que Manuel fizera anos atrás. Depois...ver-se-ia. E Manuel adivinhava que ele nunca se deteria: de Londres havia de mudar ainda, provavelmente, ou para Berlim ou para Bruxelas, ou para o Rio de Janeiro ou para Nova Iorque, sempre na mira de uma terra mais livre e generosa, ou mais complacente; mas, fosse qual fosse a sua meta, nunca a transporia vencedor, porque não fugia só de Lisboa, da "pasmaceira", do primarismo, dos egoísmos feudais e das grotescas

¹ Hall, S., « La question multiculturelle » in *Identités et cultures. Politique des « Cultural Studies »*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet et compilé par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

excelências: fugia também e sobretudo, e talvez irremediavelmente, de si próprio (...). (p.142)

*(fr.) Il partait (...) bientôt pour Londres, tout comme Manuel l'avait fait il y a quelques années. Après...on verrait. Et Manuel devinait qu'il ne s'arrêterait jamais: à Londres il changerait encore de lieu, probablement, Berlin ou Bruxelles, Rio de Janeiro ou New York, visant toujours une terre plus libre et généreuse, ou plus débonnaire; mais, quel que soit son but, il ne l'atteindrait jamais, car il ne fuyait pas seulement Lisbonne, sa « badauderie », sa lésinerie, ses égoïsmes féodaux et des excellences grotesques: il fuyait aussi et surtout, et peut-être irrévocablement, de lui-même (...).*¹

Cette littérature liée à l'exil répond souvent à un projet militant qui ne peut s'affirmer qu'en marge des structures qu'elle conteste. En effet, *Exílio perturbado* constitue une forme de résistance politique à la dictature qui a dominé le pays pendant près d'un demi-siècle. De cette façon, le fait de traiter de différentes facettes de l'exil permet à l'auteur de dévoiler et de dénoncer un statut précaire. Cet extrait révèle Manuel dans son besoin impérieux d'écrire :

- Caluda ! Não há desculpas. Só te peço – é isso que eu te peço -, porque acredito em ti, que jamais te deixes levar pelo amor das palavras ao ponto de esqueceres o que tens realmente para dizer. Sem o amor da palavra não serias tu escritor, nem tu nem ninguém. Mas se o és já hoje, antes mesmo de começares a sofrer pelo teu ofício (para seres bom romancista, como eu tento ser boa médica), a verdade é que foram a violência da guerra, no campo dos que a sofreram, e a imagem da servidão das maiorias oprimidas, que te deram voz de protesto: uma aspiração de resgate... Porque estavas e estás, quer queiras quer não, com uns e com outros... E o que importa é a cidade futura, sem iniquidade, que com todos também se há-de fazer... (p.277-278)

(fr.) Tais-toi! Il n'y a pas d'excuse. Tout ce que je te demande - c'est ce que je te demande - car je crois en toi, c'est de ne jamais te laisser emporter par l'amour des mots au point d'oublier ce que tu as à dire vraiment. Sans l'amour des mots tu ne serais pas écrivain, ni toi ni personne. Mais si tu l'es déjà aujourd'hui, avant même que tu ne commences à souffrir pour ton métier (pour que tu sois un bon romancier, comme j'essaie d'être bon médecin), la vérité est que la violence de la guerre, dans le camp de ceux qui l'ont souffert, et l'image de la servitude de la majorité opprimée, t'ont donné la voix de la protestation: une aspiration à la rédemption ... Parce que tu étais et tu es, que tu le veuilles ou non, avec les uns et les autres... Et ce qui importe est la ville future, sans iniquité, qui, se fera avec tous également...

¹ Traductions du texte original par nos soins.

Ce besoin d'écriture révèle le besoin vital pour Manuel de dénoncer ce qu'il a vu et vécu.

La littérature liée à l'exil appartient ainsi aux nomenclatures des littératures politiques ou polémiques. Le roman plurilingue¹ comprend différentes caractéristiques: un attachement très fort à la réalité, des marques autobiographiques et la présence de la thématique de l'exil liée à la question de l'altérité.

Philippe Hamon (1983) définit le personnage comme une construction mentale que le lecteur opère à partir d'un ensemble de signifiants dispersés dans le texte. L'auteur souligne que le personnage résulte de la combinaison de trois choses: des informations exprimées dans le texte, des déductions opérées à partir de données romanesques et finalement d'un jugement de valeur que le texte invite à émettre². C'est ainsi que le personnage devient une illusion ontologique où il cesse d'être une catégorie vide et où le roman va peu à peu lui prêter des attributs et lui donner corps. Le personnage est ainsi construit par un ensemble de marques qui peuvent être directes ou indirectes et qui vont définir son identité et sa personnalité. Le statut du personnage dans l'économie du roman est défini selon trois critères: la nature des informations, le rôle du personnage dans la gestion de l'information narrative et la position du personnage dans le système des personnages.

Le personnage est donc bien une catégorie fondamentale de la narration et il est celui autour duquel la narration tourne et par lequel l'économie du roman est gérée. Pour Philippe Hamon, le personnage est une unité diffuse en signification, construite de façon progressive par la narration. Le personnage est le support des redondances et des transformations sémantiques de la narration, il est constitué par la somme des informations offertes sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait³.

De plus, Jean-Marie Schaeffer (1999) affirme que la « modélisation mimétique », qui est opérée par la fiction, aide l'écrivain dans sa tâche de

¹ Pour une étude plus approfondie voir Simões Marques, I., *Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983): caractéristiques, configurations linguistiques et énonciatives*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 2009 ainsi que Simões Marques, I., « La question du plurilinguisme littéraire » in *Les cahiers du Crelcef, La textualisation des langues dans les écritures francophones*, mai 2011, article en ligne : http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_02_numero.htm.

² Hamon, P., « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.115-180.

³ Hamon P., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p.20.

réorganisation incessante de soi. Les hypothèses autobiographiques qu'elle offre, permettent la distanciation nécessaire à l'écriture.

Jean Starobinski et Georges Gusdorf (1991) suggèrent que l'écart entre le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé, propre à tout écrit autobiographique, institue un jeu de perspectives et de désassociations que seule une narration rétrospective peut mettre en œuvre. Afin de reconstituer son identité, l'écriture autobiographique requiert que l'auteur prenne ses distances par rapport à son moi d'autrefois, qu'il se tienne à l'écart de cette image de soi qui n'est qu'un reflet, qu'un double de son être. C'est ce double écart d'identité et de temporalité qui donne matière à toute entreprise de présentation de soi¹.

Concernant l'écriture autobiographique, ce qui demeure constant, c'est l'idée que cette instance relève d'une activité créatrice, d'un acte de présentation et d'édification destiné à peindre le sujet en son intimité. Les techniques narratives et les procédés stylistiques mis en œuvre nous incitent à parler du récit autobiographique comme d'un acte de reconstitution ayant pour but de raconter l'histoire d'un être: dire non seulement ce qu'il était, mais aussi, et surtout comment il est devenu lui-même.

Exílio perturbado constitue un récit de vie personnel où sont retracées les trajectoires et les réflexions de l'auteur. Ceci est tout particulièrement vrai chez Urbano Tavares Rodrigues dont l'écriture du roman s'opère avec une certaine distance temporelle des événements vécus. En effet, *Exílio perturbado* a été rédigé entre 1953 et 1960 et ne fut publié qu'en 1963, comme l'auteur l'indique lui-même à la fin du roman. Ce roman contient ainsi une marque temporelle à un moment donné de la vie de l'auteur et le roman autobiographique permet cette rétrospection assumée par le narrateur.

Or, cette posture associée au moi et à l'écriture est symptomatique de l'époque contemporaine: pour exprimer dans des formes nouvelles leur vécu et faire entendre leur voix, de nombreux écrivains adoptent une attitude « déconstructionniste » vouée à mettre en cause les concepts de vérité, d'authenticité et de fictionnalité².

Pour Daniel Madelénat, ce qui semble déterminant c'est que l'autobiographique n'est plus l'autre de la fiction: il n'y a plus d'un côté l'imagination romanesque qui peut « royalement s'autoriser toutes les inventions » et de l'autre la reconstitution autobiographique,

¹ Gusdorf, G., *Les Écritures du moi, lignes de vie I*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p.9.

² Voir LEblanc, J. (dir.), « L'Autobiographique » in *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, 39-40, 2006, p.10.

« laborieusement contrainte de se soumettre à l'exactitude référentielle des documents »¹.

Régine Robin souligne que la construction autofictionnelle joue des deux côtés de l'image trompe-l'œil. Pour l'auteure, ce type d'écriture feint de prendre en compte le clivage du sujet et d'inscrire la perte de la coïncidence de soi avec soi². La littérature a participé de la prise de conscience du clivage du sujet et de la présence de l'autre en soi, à la façon d'Arthur Rimbaud qui affirme que « je est un autre ». Comme le précise Robin, l'unité du sujet cartésien est depuis longtemps un mythe du passé qui, face à la pression de la littérature et de la psychanalyse, s'est effondré. L'auteure précise que ces tentations définiraient l'horizon de l'identité postmoderne, jouant à la fois sur des choix, mais aussi sur l'éclatement et la déconstruction du moi, dans un jeu de miroirs où il n'y a plus de certitude ou de filiations assurées. Entre l'écrivain, le narrateur et les personnages, il y a une frontière perméable et une discontinuité.

De cette façon, une pratique d'écriture aussi liée que le genre autobiographique à la construction de l'identité personnelle, comme image de soi pour autrui, ne peut rester étrangère au questionnement sociologique. En effet, nous pouvons affirmer que le postmodernisme a participé du décentrement maximum du sujet³. L'écriture autobiographique vient poser des questions troublantes à la littérature, faisant ainsi vaciller les notions de réalité, de vérité et de fiction tout en creusant le champ de la mémoire. Car ce « je » qui est un autre ou plusieurs autres, seule l'invention de trajets singuliers dans la langue ou de constructions narratives inédites peut le faire surgir.

Ainsi, Urbano Tavares Rodrigues est un être de frontière et son écriture comprend sa condition de dualité: d'un côté la fonction référentielle exprimée dans les faits réels qu'il présente et d'un autre côté la fonction poétique exprimée dans son œuvre. Cette littérature « nouvelle » a ainsi opéré, à partir des années 1960, des ruptures au niveau du langage en intégrant en son sein des marques d'altérité au moyen de procédés linguistiques visant à révéler le plurilinguisme. C'est ce que nous nous proposons d'analyser à présent.

¹ Madelénat, D., *La Biographie*, Paris, PUF, 1984, p.10.

² Robin, R., *Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1998, p.26.

³ Voir Deleuze, G., Guattari, G., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

La description de soi et de l'autre

Nous avons relevé différents exemples liés à l'identité ou à la nationalité de différents personnages.

Dans le cas d'*Exílio perturbado*, nous avons trouvé intéressant de noter que Manuel fait l'objet d'une caractérisation favorable de la part des femmes françaises :

Tranquilizava-o até quanto à sua « mocidade sem viço » : “Si, tu es beau, surtout dans tes gestes. Même trop beau!” Frase enigmática, que o perturbava, não tanto pelo elogio, embora ela não fosse de cumprimentos gratuitos, mas sobretudo por causa daquela palavra “demasiado”, que nela fazia pressupor um receio de se prender excessivamente, de se subjugar. (p.46)

(fr.) Ça le rassurait quant à sa « jeunesse sans vigueur » : “Si, tu es beau, surtout dans tes gestes. Même trop beau!” Phrase énigmatique, qui le perturbait, non pas tant pour le compliment, même si elle n'était pas du genre à faire des compliments pour rien, mais surtout à cause de ce mot «trop», qui chez elle faisait supposer une crainte de trop s'attacher, de se subjuguier. - Tu as toujours ton petit cran d'étudiant moqueur – observava Renée, quase maternal e condescendente, inpeccionando-o sem cerimónia. (p.123)

(fr.) - Tu as toujours ton petit cran d'étudiant moqueur – observait Renée, presque maternelle et condescendante, l'examinant sans cérémonie.

Un homme tout en velours”, assim o classificara uma delas, felicitando Madeleine pelo achado. (p.137)

(fr.) Un homme tout en velours”, le qualifiait ainsi l'une d'elles, félicitant Madeleine de sa trouvaille.

Rodearam-no todos, com gentis e leves efusões de simpatia. “Sentimos a sua falta”. “Não é proibido vir ver-nos”. “O que é que você faz agora?” Don Manuel-Quixote a encore maigri. Ça ne vous rend d'ailleurs que plus fin, plus racé. Un Gréco blondâtre. (p.206)

(fr.) Elles l'entourèrent toutes avec de gentilles et légères effusions de sympathie. « Vous nous manquez ». « Il n'est pas interdit de venir nous voir ». « Que faites-vous maintenant? » Don Manuel-Quixote a encore maigri. Ça ne vous rend d'ailleurs que plus fin, plus racé. Un Gréco blondâtre.

Ces différents extraits montrent une valorisation du personnage qui apparaît à la fois dans le domaine physique et psychologique et qui est d'autant plus grande que ces personnages féminins critiquent ouvertement son ex-compagne :

A Laure ? então já sabia ?! « Quelle mauvaise tête ! » « Pauvre fille ! » (p.206)

(fr) Laure ? Alors vous le saviez déjà ?! « Quelle mauvaise tête ! » « Pauvre fille ! »

La recréation de la couleur locale

Les extraits suivants concernent des personnages français autochtones qui s'expriment dans leur langue :

*- Je les écoutais par hasard, elles disaient que je vous fais du charme. (p.18)
(Laure)*

- Je ne suis pas bonne, je le sais – afirmava Laure. (p.39)

(fr.) - Je ne suis pas bonne, je le sais – afirmait Laure.

- Je tiens essentiellement à ce que personne jamais ne sache rien – dizia-lhe Laure, com absoluta gravidade. (p.39-40)

(fr.) - Je tiens essentiellement à ce que personne jamais ne sache rien – lui disait Laure, avec une gravité extrême.

- Qui est à l'appareil? – interrogou de lá uma telefonista agressiva, dir-se-ia mesmo escandalizada. (p.119)

(fr.) - Qui est à l'appareil? – interrogava de l'autre côté de la ligne une standardiste agressiva, voire scandalisée.

Chegou a Paris de madrugada, sem ter podido ao menos dormir na carruagem pejada de pára-quedistas, que quase lhes gritavam aos ouvidos, por entre risos estentóreos: "Fellaga, boum, boum!... Fellaga, boum!... Fellaga!" (p.263-264) (parachutistes français)

(fr.) Il arriva à Paris à l'aube, sans avoir pu au moins sommeiller dans le wagon rempli de parachutistes, qui lui criaient presque aux oreilles, entre des rires ostentatoires: "Fellaga, boum, boum!... Fellaga, boum!... Fellaga!"

Les autochtones s'expriment la plupart du temps dans leur propre langue ce qui confère aux romans un aspect de véracité. La langue étrangère participe de ce que nous pouvons appeler de « couleur locale » renforçant l'expression des stéréotypes qui sont ainsi présentés aux lecteurs portugais comme ayant une valeur pittoresque.

La mise à distance

Dans ce qui suit, nous nous retrouvons face à des situations interlocutives qui mettent à distance le locuteur avec son dire.

- Você é affreusa, minha filha.

Metia na conversa tantas palavras francesas como se tivesse sido educado num convento do Minho, segundo a opinião de Rodrigo (...). (p.156)

(fr.) - Vous êtes affreuse, ma fille.

Il mettait dans sa conversation tellement de mots français qu'on aurait cru qu'il avait été élevé dans un couvent de la région du Minho, selon l'opinion de Rodrigo (...).

Dans cet extrait, le personnage de Rui, en ayant recours à un adjectif en français (« affreuse »), emphatise la critique qu'il fait à son épouse, ce qui a pour effet de renforcer son reproche.

Le discours indirect libre

Gérard Genette (1972) affirme qu'il existe dans le style indirect libre un début d'émancipation malgré les transpositions temporelles, mais qu'il existe un risque de confusion entre le discours du personnage et celui du narrateur. C'est en effet un intermédiaire entre le discours direct et le discours indirect. La relation syntaxique entre discours citant et discours cité disparaît, ce qui constitue un choix d'allègement, mais il est nécessaire que subsiste un terme indiquant un changement de locution. C'est à ce terme que va être rattachée une série de propositions indépendantes appartenant à l'autre énonciation. De fait, il n'existe pas de marques d'introduction du discours cité et c'est au lecteur de remarquer l'apparition d'une polyphonie, d'une seconde voix. Le contexte est ainsi indispensable.

Le style indirect libre permet donc au romancier de s'affranchir du modèle théâtral qui impose le mimétisme du discours direct. L'auteur peut rapporter les paroles et les pensées au moyen d'une forme qui s'intègre parfaitement au récit, ouvrant des perspectives narratives nouvelles. C'est la superposition du discours citant et du discours cité et le discours indirect libre relève donc de la polyphonie. Il s'agit de parler avec les mots d'un autre, forme de citation ambiguë par nature. Il existe des indices de subordination sans subordination grammaticale et des indices de discours direct.

Finalement, le discours indirect libre se caractérise par l'absence de verbe déclaratif régissant grammaticalement les paroles mentionnées.

Dans l'extrait qui suit, le discours indirect libre permet la formulation d'une critique sociale :

Mas, em meio dos comentários jocosos a que não se furtava, conspirando com Manuel na crítica às pessoas compenetradas da sua importância, “les sots”, “les pédants”, “les abominables bourgeois”, tornava bruscamente às suas altivas, dramáticas e acarinhadas preocupações (...). (p.132)
(fr.) Mais, au milieu des commentaires facétieux auquel elle n'échappait pas, conspirant avec Manuel dans la critique des gens convaincus de leur importance, “les sots”, “les pédants”, “les abominables bourgeois”, elle

retournait brusquement à ses hautaines, dramatiques et chères préoccupations (...).

En effet, la critique faite par Manuel et Madeleine est marquée à la fois par le discours indirect libre, mais aussi par l'insertion du français, ce qui permet une mise à distance des personnages. Le fait d'insérer ces termes connotés négativement en français permet de renforcer la critique et la mise à distance.

Nous rencontrons également des cas où le discours indirect libre est exprimé entre parenthèses. C'est le cas de l'extrait suivant :

Prática, sólida e sã e tão serviçal, como era, tão pronta à dádiva sem recompensa, não deixava, com tudo isso, de o apodar meigamente de “anacronismo”, de “objecto de luxo” (“mon prince sans métier”) (...).
(p.124)

(fr.) Pratique, solide et saine et si sympathique, comme elle avait l'habitude d'être, si prête au don sans récompense, elle continuait, cependant, de le taxer gentiment d'« anachronisme », d'« objet de luxe » (“mon prince sans métier”) (...).

L'insertion de parenthèses permet au narrateur de glisser le discours indirect libre du personnage en français et de détacher de cette façon le terme d'adresse (« mon prince sans métier »).

Dans l'extrait ci-dessous, le discours de Laure, personnage français, est également exprimé entre parenthèses et de façon bilingue :

Laure aproximou-se de Manuel com jeitinho, intimidada pelas ligaduras e pela carapaça de gesso que lhe envolvia a mão direita (logo a direita, mon pauvre chou!), acomodou-se à beira da cama, de modo a não o molestar.
(p.73)

(fr.) Laure s'approcha doucement de Manuel, intimidée par les bandages et par la carapace de plâtre enroulé autour de sa main droite (et en plus la droite, mon pauvre chou!), elle s'assis au bord du lit, pour ne pas le déranger. (p.73)

Il est intéressant de voir que le terme d'adresse est exprimé en français, ce qui le met en relief.

L'extrait suivant expose le rêve perturbé de Manuel, où les souvenirs de Laure refont surface et où il se remémore les paroles de ce personnage français :

Por entre o som da água tremente, por entre os seus dedos gelados, tateando ao longo da janela, insinuava-se no quarto, direita a ele, a voz de

Laure, ora descompondo-o, ora sedusindo-o, e devaneando: “O teu egoísmo repugnante... Insultares-me! Por uma questão de dinheiro!... Je te mangerais!... j’aime surtout tes gestes, ta démarche: on sent que tu es libre... Não duvidas de mim, com certeza?... Nunca fui escrava de ninguém... No meu universo... Eu, princesa... Os que me compreendem e me adoram... (p.267) (fr.) Au milieu du son de l’eau tremblante, entre ses doigts glacés, cherchant à tâtons le long de la fenêtre, la voix de Laure se glissait dans la chambre, vers lui, tantôt le ravaudant, tantôt le séduisant, et en rêvant: “Ton égoïsme répugnant... M’insulter! Pour une question d’argent!... Je te mangerais!... j’aime surtout tes gestes, ta démarche: on sent que tu es libre... Tu ne doutes pas de moi, pour sûr?... Je n’ai jamais été l’esclave de personne... Dans mon univers... Moi, princesse... Ceux qui me comprennent et qui m’adorent...

Nous pouvons remarquer que les énoncés en langue française ont une charge négative plus faible par rapport aux expressions énoncées en langue portugaise. Il semble ici que les langues divisent les thèmes des énoncés.

De plus, les phrases en français sont exprimées sous la forme positive et celles qui sont énoncées en langue portugaise sont à la forme négative.

Comme nous le voyons, le discours indirect libre est synonyme d’ambiguïté, de mixité et de bivocalité, ce qui est propice à l’exercice de la liberté stylistique dans le langage¹. De plus, il permet également un détachement dans l’énonciation, tout comme le discours indirect.

De cette façon, cette parole multiple, présente dans *Exílio perturbado* révèle une pratique d’écriture hétérogène et revêt un triple enjeu, linguistique, littéraire et culturel. En effet, les changements de langues contribuent à la conception globale des œuvres romanesques et influencent leurs thématiques. Les auteurs sont libres de choisir la langue de leurs œuvres, ils peuvent créer ainsi leur langue romanesque. En changeant de langue - en tant que code linguistique - les écrivains changent aussi de public, car le rapport à la langue influence nécessairement la forme et le contenu des œuvres littéraires. Comme l’indique Lise Gauvin, écrire est un véritable « acte de langage » :

Plus que de simples modes d’intégration de l’oralité dans l’écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile

¹ Voir Martin, R., *Langage et croyance, les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Paris, Mardaga Éditeur, 1987.

*ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire.*¹

La juxtaposition de voix ou de discours en langue étrangère s'intercalent sans cesse dans la structure narrative du roman. Comme le remarque Dominique Combe (1995), ceci participe de la polyphonie romanesque, distinctive du roman francophone. Nous avons également repéré une gradation de ces présences. En effet, elles vont de la couleur locale à la participation inhérente dans la dynamique textuelle. La polyglossie confère ainsi la liberté de « butiner »² d'une langue à l'autre. Les langues, en tant que « codes », sont donc les instruments d'enjeux sociopolitiques, socio-économiques et socio-culturels. L'hétérogénéité discursive accompagne en outre le métissage identitaire et culturel présent dans l'œuvre. Cette écriture plurilingue, avec des sources culturelles et linguistiques diverses, permet la construction d'un « métarécit identitaire »³ et attire l'attention sur la notion d'identité linguistique.

Le plurilinguisme prend comme point de départ la fonctionnalité sociale et pragmatique de la langue. La notion de plurilinguisme est donc à rapprocher des traditions en anthropologie linguistique qui lient langage et socialité. Le plurilinguisme - qu'il soit littéraire ou non - doit être vu, avant tout, comme une construction sociale et comme un acte de communication. Ainsi, nous considérons que la parole et les textes doivent être situés dans leur contexte temporel, social, politique et culturel. Le plurilinguisme littéraire s'appuie, sur le plurilinguisme inter-individuel et social, pour en recréer les caractéristiques, les fonctionnalités et les valeurs.

Le plurilinguisme dans ce roman n'est pas seulement une simple mise en scène de la parole de l'Autre par opposition à une langue propre qui serait garante de l'identité du locuteur, mais plutôt un mouvement de relativisation des critères d'appartenance identitaire. Si l'on en croit Ana Paula Coutinho Mendes, certains auteurs portugais représentent des voix métisses :

¹ Gauvin, L., « *Autor in fabula: pérégrinisme et paratexte* » in Perrot-Corpet, D., Queffélec, C. (éds.), *Citer la langue de l'autre. Mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p.113.

² Selon le terme de Grutman, R., « L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste » in Gasquet, A., Suárez, M. (dirs.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p.38.

³ Bibeau, G., « Une identité en fragments. Une lecture ethnocritique du roman québécois » in Elbaz, M., Fortin, A., Laforest, G. (dirs.), *Les frontières de l'identité*, Sainte Foy, Presses de l'Université de Laval, p.325.

Le statut semi-périphérique du Portugal et de sa culture contemporaine, hanté par une Histoire simultanée de colonisation et d'émigration, «nation créole» (selon la formule de l'écrivain angolais José Eduardo Agualusa), européenne et transatlantique, de pouvoir et de soumission, a engendré des formes hybrides de réalité et de culture, verbalisées par quelques voix métissées (mais non nécessairement d'auteurs métis au sens génétique du terme). Nombre de ces auteurs ont vécu et rendu compte, durant la période coloniale, d'un exil qui était plus psychologique et culturel qu'à proprement parler territorial.¹

Le plurilinguisme remet en cause les concepts d'identité et d'altérité. C'est sur quoi la théorie de Mikhaïl Bakhtine est fondée, où autrui est lui-même sa propre identité et altérité. Ainsi, le dialogisme implique une certaine conception de l'homme, où l'autre joue un rôle essentiel dans la constitution du moi. De ce fait, l'auteur est cette extériorité qui permet de voir le personnage comme un tout, cette conscience qui englobe entièrement le personnage, cette unité par rapport à laquelle nous mesurons les différences d'un personnage à un autre². Urbano Tavares Rodrigues montre ainsi sa conscience de la littérature comme pratique de la langue, active et singulière. Les manifestations linguistiques étrangères révèlent la nécessité de traduire un imaginaire spécifique par des moyens propres à le manifester.

Bibliographie

Authier-Revuz, J., *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995, Tome I.
Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1999, (1^{ère} éd. 1978).

Bibeau, G., « Une identité en fragments. Une lecture ethnocritique du roman québécois » in Elbaz, M., Fortin, A., Laforest, G. (dirs.), *Les frontières de l'identité*, Sainte Foy, Presses de l'Université de Laval, p.311-346.

Capinha, G., «Literatura e Emigração: Poetas Emigrantes nos Estados de Massachusetts e Rhode Island», in Sousa Santos, Boaventura de Sousa, (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto, Afrontamento, 1993.

Combe, D., *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

Coutinho Mendes, A. P., « Corps d'exil. Quelques configurations chez des auteurs portugais ou d'ascendance portugaise » in *Actes du colloque international « Temporalités*

¹ Coutinho Mendes, A. P., « Corps d'exil. Quelques configurations chez des auteurs portugais ou d'ascendance portugaise » in *Actes du colloque international « Temporalités de l'exil »*

in www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/actes/Nellie.pdf, consulté le 12 mars 2008.

² Voir Todorov, T., « Bakhtine et l'altérité », *Poétique*, 40, nov. 1979, p.502-513.

de l'exil » in www.poexil.umontreal.ca/events/colloquetemp/actes/Nellie.pdf, consulté le 12 mars 2008.

Cravo, A., Rebelo Heitor, J. (dirs.), *Voices dos Emigrantes em França: Antologia poética bilingue anos 1960-1982*, [s.n], 1983.

Deleuze, G., Guattari, G., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Gauvin, L., « *Autor in fabula: pérégrinisme et paratexte* » in Perrot-Corpet, D., Queffélec, C. (éds.), *Citer la langue de l'autre. Mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p.113-129.

Genette, G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Grutman, R., « L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste » in Gasquet, A., Suárez, M. (dirs.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p.31-50.

Gusdorf, G., *Les Écritures du moi, lignes de vie I*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.

Hall, S., « La question multiculturelle » in *Identités et cultures. Politique des « Cultural Studies »*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet et compilé par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Hamon, P., « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.115-180.

Hamon P., *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

Leblanc, J. (dir.), « L'Autobiographique » in *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, 39-40, 2006.

Machado, A. M., "A geração de 70: uma literatura de exílio" in *Análise social*, 61-62, 1980, p.383-398.

Madelénat, D., *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.

Martin, R., *Langage et croyance, les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Paris, Mardaga Éditeur, 1987.

Martins Barra Da Costa, J., *Exílio e asilo: a questão portuguesa (1974-1996)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996.

Robin, R., *Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1998.

Said, E., *Reflections on Exile, and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books, 2001.

Seabra, J. A., "Manuel Alegre: da pátria exílio ao exílio da pátria" in *Das artes das letras*, 18 Março 2002, p.2-4.

Simões Marques, Isabelle, *Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983): caractéristiques, configurations linguistiques et énonciatives*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 2009.

Simões Marques, Isabelle, « La question du plurilinguisme littéraire » in *Les cahiers du Crelecef, La textualisation des langues dans les écritures francophones*, mai 2011, article en ligne : http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_02_numero.htm.

Soares, M., *Escritos do exílio*, Lisboa, Bertrand, 1975.

Stolz, C., « Atelier de théorie littéraire: Polyphonie en linguistique de l'énonciation (Jacqueline Authier-Revuz) » in [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_linguistique_de_l%26%23146%3B%26eacute%3Bnonciation_\(Jacqueline_Authier-Revuz\)](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_linguistique_de_l%26%23146%3B%26eacute%3Bnonciation_(Jacqueline_Authier-Revuz)), consulté le 22 septembre 2007.

Tavares Rodrigues, U., “O mito de Paris na literatura portuguesa” in *Vértice*, 22, 1990, p.65-71.

Tavares Rodrigues, U., “A influência francesa na ficção portuguesa contemporânea” in *Colóquio/Letras*, 95, 1987, p.21-25.

Tavares Rodrigues, U., *Exílio perturbado*, Lisboa, Bertrand, 1963.

Todorov, T., « Bakhtine et l'altérité », *Poétique*, 40, nov. 1979, p.502-513.

**MIRAGES D'IDENTITÉS ET DE DIFFÉRENCES :
REMARQUES À PROPOS DU SUJET LYRIQUE**

**MIRAGES OF IDENTITIES AND DIFFERENCES: NOTES ON THE
LYRICAL SUBJECT**

**ESPEJISMOS DE IDENTIDADES Y DIFERENCIAS:
OBSERVACIONES SOBRE EL SUJETO LIRICO**

Varja BALŽALORSKY¹

Résumé

L'article aborde la force performative du discours poétique en parcourant quelques moments dans l'histoire de la théorie qui postulent la nature transformative de la poésie. Tout en nous limitant à la problématique de la persona lyrique autobiographique, au devenir du moi poétique en tant que l'autre, nous essayons de suggérer quelques pistes pour une reconsidération du concept traditionnel du sujet lyrique.

Mots-clés : sujet lyrique, dispositif transformatif, théories de la poésie, théories du sujet

Abstract

This article thematises the performative power of poetic discourse by discussing some historical moments in theory which treat poetry as transformative. It focuses on the authorial lyric subject and on the poetic self becoming the other, while seeking to touch on some problematic points which can stimulate further reflection on the concept of the lyric subject.

Keywords: lyric subject, transformative dispositif, theories of poetry, theories of the subject

Resumen

Este artículo aborda la fuerza performativa del discurso poético a través una presentación de ciertos momentos en la historia de la teoría que postulan la naturaleza transformativa de la poesía. Limitándonos a la problemática de la persona lírica autoral, al yo poético volviéndose el otro, tratamos de sugerir algunos pistas para la reconsideración del concepto tradicional de sujeto lírico.

Palabras-llaves: sujeto lírico, dispositivo transformativo, teorías de poesía, teorías de subjetividad

Le sujet lyrique en question

Bien que les grands systèmes théoriques de la littérature du XX^e siècle aient en principe résolu le problème du rapport entre le sujet littéraire

¹ bvarja@gmail.com, Université de Ljubljana, Slovénie

et l'auteur empirique, la question du sujet du poème, en dehors de la théorie, dans l'usage critique, essayiste, pédagogique etc. continue à se rattacher à la question de l'auteur et à la dimension autobiographique du poème.¹ Les vues sur le sujet poétique ont été souvent fondées sur quelques axiomes « persistants », émanant d'une réinterprétation (simplifiée) du paradigme romantique ou bien du paradigme antihumaniste au sein duquel la maxime, sans doute mal comprise, de Mallarmé sur « la disparition *élocutoire* du poète » servait à identifier la dépersonnalisation dans l'appareil énonciatif à la désubjectivation totale du poème. Selon cette conception le sujet disparaît du poème quand celui-ci est dépourvu d'une forme anthropomorphe. D'autre part, certaines nouvelles réflexions sur la problématique du sujet lyrique, surtout sous l'influence de la pragmatique littéraire, adhèrent à la théorie de Käte Hamburger tant critiquée par les autorités théoriques de l'époque, R. Wellek et R. Ingarden, lors de son apparition en 1957. Selon ces nouvelles lectures, Hamburger identifierait « das lyrisches Ich » au sujet réel, existentiel, voire le poète.² Ces nouvelles théories conçoivent le sujet lyrique, appelé aussi sujet de l'énonciation par Hamburger, comme réel, non-fictif, et ses énoncés comme fictifs, alors que la spécificité du sujet de l'énonciation comme le comprend Hamburger semble leur échapper.³ Une telle vue est tout aussi problématique. Premièrement, à cause de sa préoccupation psychologue avec les références biographiques et psychologiques. Deuxièmement, parce qu'elle

¹ Une partie de la réflexion à suivre est une version révisée et fort réduite d'une conférence donnée au colloque *Avtor : kdo ali kaj piše literaturo, The Author: Who or What is Writing Literature?* tenu à Lipica, Slovénie en 2008 et paru sous le titre *Jaz je nekdo drug: subjekt pesmi v proces, subjekt v procesu pesmi* dans *Primerjalna književnost*, 32 (2009) 111-126, périodique publié par SDPK, l'Association Slovène de Littérature Comparée.

² Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, 1957 (1968). La théorie de Hamburger est abordée positivement par L. Jenny « Fictions du moi et figuration du moi » in *Figures du sujet lyrique*. Presses Universitaires de France, Paris, pp. 1996, 99-111 ; D. Combe « La référence dédoublée » in *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, pp. 39-6 ; A. L. Lujan Atienza. *Pragmatica del discurso lirico*. Arco Libros, S. A., Madrid, 2005, pp. 143-152.

³ Dans sa théorie, Hamburger postule le sujet de l'énonciation comme un élément linguistico-structurel. (Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986, p. 45) Elle pose ainsi une différence entre le sujet de l'énonciation dans son acception et le sujet dans les théories de l'information (ou dans la pragmatique du discours actuelle); sa théorie se veut la théorie de la structure cachée de la langue (*ibid.*) tandis que les théories de la communication et de l'information traitent de la situation du discours. Il s'ensuit qu'il ne faut pas identifier le destinataire de la théorie de l'information au sujet de l'énoncé de Hamburger. C'est le destinataire qui se trouve face au premier, tandis que c'est l'objet qui se trouve face au second. Dans le système énonciatif de la langue de Hamburger, l'énoncé est structuré par la relation sujet-objet et non la relation destinataire-destinataire.

abolit le caractère fictionnel du discours littéraire. Troisièmement, si à l'inverse elle accepte la fictionnalité des énoncés, elle s'enferme dans la conception représentationnelle de la poésie (et du langage en général) sans s'interroger sur sa force performative et transformative. Les deux paradigmes se sont facilement absorbés dans les théories littéraires plus rigoureusement élaborées qui, dans l'esprit de la « réduction phénoménologique », ont généralement identifié le sujet lyrique au locuteur conçu comme l'*origo* du texte, source unique et monolithique de l'énonciation. Sur le plan diégétique, ce locuteur a été assimilé à la *persona* lyrique¹ qui possède ou non quelques traits de personnage dans la mise en histoire spécifique propre à la configuration lyrique. Cette conception du sujet lyrique est aussi à l'origine de l'opinion traditionnelle selon laquelle la poésie serait un genre éminemment monologique. La notion du sujet lyrique ainsi conçue a même été constitutive de la définition du genre lyrique. Il faudrait se distancier d'une telle approche unitaire, car elle masque la complexité qui caractérise la formation et la configuration de la subjectivité dans le discours lyrique et ne peut constituer un champ conceptuel suffisamment ample pour englober les actualisations du discours poétique dans l'histoire. Il nous semble qu'il faut chercher la raison pour laquelle la vieille notion du sujet lyrique paraît de plus en plus problématique et inutile précisément dans le fait que ce concept a été élaboré dans le cadre des traditions philosophiques qui concevaient le sujet dans le sens d'une substance et d'une identité unitaire. À la base des considérations sur la configuration du texte comme énonciation et certaines théories du sujet qui toutes avancent les mêmes principes de la processualité (du texte et du sujet), il faudrait repenser et tenter de déterminer les lieux articulatoires de la subjectivité figurant le discours poétique. Il est vrai que la problématique du sujet lyrique a été l'objet de nombreux travaux récents dont les apports sont multiples et féconds, mais très divers et souvent difficilement compatibles.² Malgré ces acquis théoriques la notion du sujet lyrique

¹ Le terme *persona* lyrique a été introduit par les médiévistes pour désigner le sujet lyrique à la première personne dans la poésie troubadouresque. Aujourd'hui, il est communément utilisé par la théorie et la critique littéraires (surtout anglophones et germanophones) comme équivalent du sujet lyrique, c'est-à-dire en tant que locuteur et actant principal du monde représenté du texte.

² Par exemple les études réunies dans les ouvrages collectifs *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de D. Rabaté, 1996 ; *Le sujet lyrique en question*, sous la direction de Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, 1996 ; *Sens et présence du sujet poétique*, sous la direction de Michael Brophy et Mary Gallagher, 2006 ; *Lyrisme et énonciation lyrique*, sous la direction de Nathalie Watteyne, 2006.

demeure à notre avis trop floue et non systématisée. Cependant, nous ne nous engageons ici ni dans une révision des ces vues importantes ni dans une élaboration d'une nouvelle théorie.

La persona lyrique entre identité et alterité : le Moi est un autre

Notre réflexion restera limitée à la *persona* lyrique comme l'une des strates articulatoires de la subjectivité poétique, et encore plus particulièrement, à la *persona* lyrique avec des traits que l'on peut plus ou moins assimiler à l'auteur empirique. Or, tout en nous focalisant, dans l'histoire de la poésie, sur les poèmes avec une formation subjective en apparence monologique configurant une *persona* lyrique autobiographique, on peut repérer un puissant courant historique de textes poétiques autoréflexifs, notes d'auteurs méta-poétiques et certaines théories de la poésie qui tous thématisent de manière plus ou moins explicite *le devenir d'un autre (moi) du poème*. Celui-ci naît dans une dynamique performative et transformative de la *poiësis* qui oscille sans cesse entre l'identité et l'altérité, chaque fois dans un horizon historique différent. Au cours des siècles, cette tendance transformative s'est opposée à la thèse qu'on appellera identificatoire qui s'est radicalement imposée lors du passage à la poétique expressive dans l'époque du Romantisme. Nous allons donc brièvement aborder certains moments dans l'histoire de la théorie qui thématisent ce dispositif transformatif de la poésie. En même temps, nous allons tenter de signaler quelques éléments, le plus souvent sporadiques, de ces théories historiques qui semblent ouvrir la voie à une conception différente du sujet lyrique.

Hegel et le caractère transformatif de la poiësis

L'instauration du système des genres littéraires au Romantisme suivant la triade dialectique de l'objectif, du subjectif et de la synthèse, a imposé la conception du lyrique en tant que forme éminemment subjective. La synthèse finale du système des genres a été proposée par Hegel dans ses *Cours d'esthétique* (1835-1838). D'après Hegel, le contenu idéal de l'œuvre lyrique représente un sujet individuel; le poème lyrique est la manière singulière de la prise de conscience progressive de l'intériorité psychique d'elle-même à travers ce contenu.¹ Le lyrique crée ainsi un monde subjectif

¹ Hegel, G. W. F., *Estetika 3*, trad. Nikola Popović et Vlasimir Đaković, Kultura, Belgrade, 1970, p. 518.

clos et autoréflexif, les conditions extérieures n'y figurent que comme prétexte pour l'expression des états d'âme. Bien que pour Hegel le poème lyrique soit une subjectivité représentée, on ne trouve cependant nulle part un propos explicite concernant la relation entre la *persona* lyrique et l'auteur empirique. Il est vrai qu'on peut facilement supposer leur identification. Mais on voudrait cependant insister sur le fait que, dans ce passage, il est avant tout explicitement question de l'expression de la subjectivité de manière à « imprégner le texte lyrique tout entier ». ¹ De plus, au début de la réflexion sur le lyrisme de Hegel, on peut repérer quelques éléments qui ne parlent pas tout à fait en faveur de la thèse identificatoire. Selon Hegel, le sujet de l'épique s'absorbe dans le monde objectif qu'il figure. Le sujet de la poésie lyrique évite cette auto-aliénation en absorbant lui-même le monde objectif de manière à l'imprégner de son intériorité. Cependant, l'auto-aliénation s'y trouve impliquée tout de suite après, à savoir l'aliénation supposée par la *mimèsis* elle-même, la *mimèsis* dans son acception de *poièsis*. Car, selon Hegel, l'énonciation poétique ne saurait pas se réduire à une expression accidentelle du sujet en tant que tel, ses émotions et représentations directes, mais doit aboutir à une valeur générale. Cette valeur, Hegel la voit justement dans l'authenticité des émotions et la justesse de l'observation. Or, cette confession authentique n'est pas perçue par Hegel comme immédiate, mais comme indirecte : car le discours poétique, souligne Hegel, énonce une *intériorité poétique*; le lyrique donc *figure* et non seulement *reproduit l'immédiat* : « il imagine intensément en trouvant l'expression appropriée », il objectivise et purifie. ² Dans ces propos, c'est la *mimèsis* lyrique en tant qu'*agent* qui se trouve thématifiée, à savoir son caractère performatif que la *poièsis* elle-même lui confère. On pourrait donc soutenir que Hegel exclut implicitement l'identité entre l'intériorité et la figuration de celle-ci : l'intériorité ne peut être identique qu'avec elle-même, mais, comme le dit Hegel lui-même, une telle intériorité ne peut rester que « muette et sans images ». ³ La poésie en tant qu'acte crée, agit et transforme ⁴ et cette transformation concerne surtout l'émotion: car, dit Hegel, le cœur qui avant l'acte de la *poièsis* seulement éprouvait une émotion, il l'a maintenant aussi saisie.

Dans ce passage de l'*Esthétique*, on peut repérer déjà tous les éléments qui dans les théories ultérieures de la poésie et du sujet lyrique vont prendre des positions différentes en mettant ainsi en place deux grands

¹ p. 525, c'est nous qui soulignons.

² Hegel, G. W. F., *Estetika 3, op. cit.*, p. 517.

³ *Ibid.*

⁴ pp. 532-533.

paradigmes qu'on pourrait appeler l'expressif-authentique et l'autonome-autotélique : subjectivité, affectivité, confession, qui semble traitée en tenant compte du caractère transformatif de la *poiësis*, l'autoréflexivité et l'accent mis sur la formation sensible, sonore et visuelle, de la configuration poétique.

Mais plus loin, en abordant les types du genre lyrique pur, Hegel parle aussi, en prenant l'exemple de la poésie dithyrambique, de la « sortie du sujet hors de soi et de son élévation vers l'être absolu ». ¹ Une telle élévation, ajoute-il, ne signifie pas seulement « la plongée du sujet dans des contenus concrets », mais aussi « un enthousiasme indéfini qui emporte le poète dans son aspiration à faire sentir et immédiatement apercevoir ce qui pour notre conscience reste indicible ». ² Ici, l'enthousiasme poétique n'est donc pas conçu par Hegel seulement en tant que sortie du sujet hors soi, comme une aspiration (transcendante) à l'élévation vers l'infini ³ et à l'absolu, mais aussi comme une aspiration (immanente) de faire sentir l'indicible. Hegel lie l'enthousiasme et l'indicible au rythme et souligne le rôle signifiant de ce dernier, en disant que le rythme aide à l'imagination subjective en proie à l'enthousiasme dans l'opération de figuration poétique. Cette vue peut être mise en rapport avec la théorie du style de Friedrich Schleiermacher et la théorie de la figuration poétique, la *Darstellung*, de Novalis, auxquelles on reviendra brièvement par la suite.

Théories de la Renaissance : la fureur poétique, le sacre du Poète et l'impersonnalisation

Hegel inscrit l'indicible, qui constitue un topique emblématique de la modernité poétique à partir du Romantisme, dans la lignée historique des théories de l'inspiration poétique, s'étalant de Démocrite, Platon, Horace, Quintilien et Cicéron jusqu'à leurs réinterprétations à la Renaissance, parmi lesquelles la théorie du *furor poeticus* de Marsile Ficin exercera la plus forte influence dans l'ère moderne. Ici, le dispositif transformatif de la poésie paraît comme transcendant et dépersonnalisant. Comme le montre Jean Lecointe, ⁴ c'est dans les théories de la poésie de la Renaissance qu'on voit pour la première fois théorisée l'individualité de l'écrivain, principe qui est restée jusqu'à la fin de la Renaissance rattaché à la doctrine

¹ p. 544.

² p. 545.

³ p. 544.

⁴ *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Librairie Droz S. A., Genève, 1993.

néoplatonicienne de l'enthousiasme poétique et de l'inspiration divine. Mais à la base de l'origine supranaturelle de l'inspiration, cette personne individualisée du poète s'élèverait, dans la fureur de l'acte poétique, au-dessus des autres pour s'unir à l'ordre supérieur de l'impersonnel ou suprapersonnel et s'absorber, au moins selon un idéal théorique, par une extase mystique dans l'Un platonicien. Il s'agit donc d'une dialectique paradoxale entre l'individualisation et la transformation. La première a d'un côté amené à la naissance d'une *persona* lyrique autobiographique à titre entier et, de l'autre côté, imposé un topique intertextuel du Poète inspiré. La deuxième s'opère dans l'extase de l'acte poétique produite par l'origine supposée divine de l'inspiration. Si le moi ne se dissout pas complètement au cours de ce processus transformatif, c'est au moins le principe identitaire moi = moi qui s'abolit : le moi devient inévitablement un autre. Cette dialectique se manifeste dans la vive polyphonie du lyrisme à la Renaissance, par exemple dans la poésie de Ronsard où l'on observe des glissements fréquents de l'identité. Il s'agit le plus souvent de la scission de la position actantielle de la *persona* lyrique à la *persona* autobiographique et ses métamorphoses en sujets mythologiques.

Le génie lyrique de Nietzsche comme « centre mobile » de la configuration poétique

La théorie du *furor poeticus* résonne sur un fondement dionysiaque dans les propos de Nietzsche sur la poésie lyrique dans *La Naissance de la tragédie à partir l'esprit de la musique* (1872). Dans ce bref passage, le philosophe constate quelques éléments importants. Premièrement, selon lui, le lyrisme ne peut être un genre subjectif : la subjectivité, au moins comme la conçoivent les esthéticiens contemporains, est une illusion ; car tout art pour être art exige la dissolution du moi, son objectivisation totale. Ensuite, le lyrisme est essentiellement rattaché à l'esprit de la musique, le processus créatif lyrique provient du processus musical qui est fondamentalement dionysiaque. Ainsi l'artiste lyrique s'unit tout d'abord dans le procès dionysiaque avec « l'Archi-Un, avec sa douleur et sa contradiction en créant l'image de l'Archi-Un avec la musique. »¹ Cet « état mystique de l'auto-aliénation » est la raison pour laquelle le génie du poète se figure lui-même dans l'ensemble du monde poétiquement figuré, où il agit comme un « centre mobile »² : car dans la création lyrique on n'a pas recours à la

¹ Nietzsche, F., *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Karantanija, Ljubljana, 1995, p. 36.

² p. 37.

protection contre « l'union avec ses propres images », c'est pourquoi le monde lyriquement créé est une objectivisation du génie lyrique lui-même, affirme Nietzsche. Si l'on suit sa logique, il s'agit de l'objectivation d'un sujet créateur déjà préalablement objectivisé dans le processus transformatif dionysiaque. Dès lors la subjectivité ainsi figurée n'est pas identique au moi empirique, mais est cette « unique subjectivité réelle et éternelle, gisant au fond des choses ». ¹Cela ne doit pas être compris seulement dans l'optique de la transformation, voire de l'auto-aliénation du sujet dans une expérience poético-mystique, comme l'acte poétique est conçu par Nietzsche, mais aussi du point de vue de la spécificité de la structuration du discours lyrique. D'un côté, le sujet figurant s'objectivise en se dispersant dans le monde poétiquement structuré, tout en demeurant « le centre mobile », pour employer le terme de Nietzsche. À l'intérieur de ce cadre figuratif le génie lyrique peut parmi les autres représentations figurer aussi *sa propre image* de non-génie, son « sujet ». ² Suit une remarque significative : « Si alors il semble que le génie lyrique et le non-génie qui est en rapport avec lui soient identiques et comme si le premier énonçait le mot 'je' se rapportant à lui-même, cette illusion ne peut plus nous induire en erreur, comme ce fut le cas de ceux qui ont qualifié le poète lyrique de poète subjectif. » ³

Le dispositif transformatif de la poésie se trouve thématiquement chez Nietzsche sous un double jour : comme un dispositif de dépersonnalisation et d'auto-aliénation et, implicitement, comme un dispositif de dialogisation. Le premier opère la dispersion du sujet, appelé par Nietzsche *le génie lyrique*, dans le discours. L'un parmi les lieux de son articulation est aussi la *persona* lyrique, qui peut être ou non autobiographique. Ce qui importe ici, c'est que pour Nietzsche le génie lyrique agit comme une instance intégrative – un « centre mobile » de la configuration poétique tout entière. C'est pourquoi, on peut le rapprocher de la fonction-auteur de Foucault comme l'une des fonctions-sujets dans le texte-discours, ⁴ ou bien de l'auteur primaire de Bakhtine. ⁵ Cette instance intégrative de Nietzsche 1) est l'instance énonciative ; 2) est dispersée en éléments du monde fictif de la diégèse ; 3) étant donné l'accent mis sur sa fondation dans l'esprit de la musique, on peut supposer qu'elle englobe d'autres positions de l'*energeia* du poème, non pas énonciatives, figuratives et fictionnelles, mais celles qui

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Foucault, M., *Dits et écrits, Tome I*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 789-821.

⁵ Bakhtine, M., *Estetika in humanistične vede*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1999, pp. 294-298.

dans les classifications des théories littéraires traditionnelles relèvent de la forme littéraire : sonorité, visualité, chair verbale du poème.

Le premier romantisme allemand : dispositif transformatif du poème comme l'oscillation de deux modes de conscience de soi; la réflexion et l'émotion

Le dispositif transformatif de la poésie abordé par les théories présentées jusqu'à présent peut être éclairé selon une autre perspective à l'aide des réflexions sur la subjectivité menées par les philosophes et poètes du premier romantisme allemand ; Friedrich Schleiermacher, Novalis, Friedrich Hölderlin, et par certains philosophes du XX^e siècle, Jean Paul Sartre, Manfred Frank et en partie Dieter Heinrich. Ces théories ou ébauches théoriques avancent toutes l'idée d'une dialectique entre les consciences préreflexive et réflexive. Selon les trois premiers penseurs et Manfred Frank à leur suite, le discours poétique constituerait le lieu prépondérant du déroulement de la dynamique entre ces deux types de conscience.

Tous ces auteurs, chacun à sa façon, mais selon des conclusions semblables, ont mis en question le modèle réflexif de la conscience de soi. Ils ont montré que l'identité du sujet rationaliste ou idéaliste ne saurait être fondée sur une conscience empirique, puisque dans le modèle réflexif que proposent le rationalisme et l'idéalisme, le sujet ne peut jamais être identique à lui-même : dans une pareille autofondation théorique, il y a toujours un moi-sujet se reflétant et un moi-objet reflété. Et entre les deux, il y a toujours une lacune, un retard, un manque qui crée leur non-identité. C'est pourquoi ce modèle de la subjectivité ne peut jamais saisir l'état préreflexif de la conscience dans lequel la scission à un sujet et à un objet n'a pas encore eu lieu. Par contre, Schleiermacher conçoit l'individu comme une non-identité événementielle et singulière qui possède néanmoins un minimum d'identité grâce à la familiarité-à-soi préreflexive ou conscience immédiate de soi. Ce qui importe pour notre propos, c'est que, pour Schleiermacher, l'individu ainsi conçu est en même temps irréductiblement lié au langage. En effet, ce dernier est structuré, selon Schleiermacher, de la même manière que l'individu lui-même, c'est-à-dire par la dynamique incessante de deux types de conscience de soi, préreflexif et réflexif.¹ Dans un énoncé, la conscience préreflexive s'articule justement par ce que Schleiermacher appelle style. Cette notion particulière du style dépasse la

¹ pp. 12, 89-90, 93.

stylistique traditionnelle ornementaliste et se rattache aux concepts du *logique* et du *musical* dans le langage. Le style ne peut relever que du discours, de l'énonciation, et non de la langue en tant que code, étant cet indicible, cette *energeia* performative du texte comme énonciation.¹

À part les conclusions de Schleiermacher, la distinction de Novalis entre deux modes de conscience de soi, la réflexion et l'émotion, ainsi que son aperçu concernant la structuration de l'individu, constituent l'autre élément essentiel pour la synthèse que Manfred Frank élabore à partir de ces théories. À l'instar de Schleiermacher qui rattache l'articulation de la conscience immédiate à la création artistique, les vues de Novalis sur la subjectivité sont aussi étroitement liées à sa conception de la poésie et sa théorie de la figuration poétique.² L'individu selon Novalis est une entité foncièrement fendue,³ qui ne saurait relever d'aucun fondement, mais se révèle comme un procès incessant d'oscillation entre l'identité et la non-identité, entre le Moi et le Non-Moi⁴: « Le moi désigne cet absolu négativement saisi – il désigne ce qui demeure après toute abstraction, ce qu'on peut connaître seulement à travers l'acte et ce qui se réalise à travers un éternel manque ... Le moi devient efficace et déterminé seulement à travers son contraire. »⁵ Cette oscillation qui, dans la poésie réalise de manière processuelle le moi absolu comme une synthèse de deux modes de conscience, la réflexion et l'émotion, se rattache au processus de « romantisation ». Novalis aborde la romantisation dans ces écrits théoriques, mais surtout, il la réalise dans sa poésie dite transcendante, par exemple dans ses *Hymnes à la nuit*. Selon Novalis la romantisation est une « puissance qualitative » dans laquelle « le moi inférieur sera identifié avec un moi meilleur ». ⁶ Il est donc question d'un dispositif transformatif qu'on peut rapprocher des théories de l'inspiration issues des autres formations historiques. Si le sujet se figure lui-même dans une *persona* lyrique autobiographique, un tel sujet est selon la théorie de la romantisation « qualitativement élevé » grâce à la transformation poétique réalisant un moi absolu, événementiel et éphémère. Comme Hegel plus tard, Novalis lui

¹ Frank, M., *The Subject and the Text : Essays on Literary Theory and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 80, 92.

² Cf. Jovanovski, A. « Razmerje med poezijo in filozofijo: Novalisove himne kot ilustracija » in : *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije*, sous la direction de Marko Juvan et Jelka Kernev-Štrajn, *Primerjalna književnost* 29. (numéro spécial) (2006), pp. 103-121.

³ Novalis, *Fichte Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 25.

⁴ Novalis, *Fichte Studies*, op. cit., p. 164.

⁵ p. 168.

⁶ Novalis, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, Paris, 1975, p. 66.

aussi écrit que « la poésie est la représentation de l'âme, le monde intérieur dans sa totalité ». ¹ Mais en même temps, il affirme surtout que la poésie « abandonne l'identique pour le figurer ». ² Elle le figure entre autres dans ce que Schleiermacher appelle *style* et Frank l'indicible de l'*energeia* du sujet du texte. Ainsi la théorie de Novalis sur la figuration poétique, la *Darstellung*, dans son rapport avec la question du sujet en tant que procès oscillatoire entre la réflexion et l'émotion, n'incite pas seulement à la reconsidération des textes qui configurent une *persona* autobiographique, mais aussi à la configuration de la subjectivité dans le discours poétique globalement.

L'ipséité de la persona lyrique autobiographique

Quelles sont les implications pour la réflexion limitée au sujet lyrique autobiographique qu'apportent l'ensemble des théories sur la dialectique entre les modes subjectif réflexif et non-réflexif, étape nouvelle dans l'interprétation du dispositif transformatif de la poésie? Comment la *persona* lyrique autobiographique paraît-elle figurée dans l'optique de ces théories? Est-il possible de constater que dans cette strate articulatoire qu'est la *persona* lyrique, se reflète l'image en miroir d'une identité personnelle en tant qu'un moment illusoire de la conscience réflexive? Ou faudrait-il plutôt supposer que la *persona* lyrique autobiographique soit déjà configurée à travers un filtre transformatif du procès dynamique du poème?

Nous pouvons partiellement éclairer la question grâce aux thèses de Paul Ricœur sur la constitution de l'identité personnelle à travers la configuration de l'identité narrative. Soulignons que l'identité narrative à travers laquelle Ricœur aborde littéralement et métaphoriquement le problème de la constitution de l'identité personnelle ne doit pas être comprise seulement en tant que principe de textes narratifs à proprement parler, mais de textes littéraires en général. Dans le procès du texte, l'identité narrative d'une personne s'élabore dans une dialectique discontinue entre l'*idem*, identité permanente et fixée de la mêmeté, fondée sur le principe de sédimentation, et l'*ipse*, identité processuelle, en perpétuel devenir, fondée sur le principe d'innovation. Tout en acceptant la thèse que le sujet lyrique autobiographique comme une identité lyrico-narrative qui, dans le procès du texte poétique, se constitue selon le principe minimalisé

¹ Novalis, *Svet so sanje, sanje svet: Izbrano delo*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1995, p. 196.

² Novalis, *Fichte Studies*, op. cit., p. 3.

de fragments-événements narratifs puisse être compris en tant qu'un moment (illusoire) de la conscience réflexive en miroir, il est fondé de supposer que cette identité lyrique ne peut être qu'une identité de l'ipséité en perpétuel devenir. Il suffit de penser aux grand nombre de poèmes autoréflexifs et de textes méta-poétiques de poètes accompagnant leurs créations qui tous mettent en place une variante d'un *je est un autre* et qu'il nous est impossible d'aborder ici.¹ En effet, la nature même de la structuration du discours poétique suppose la minimalisation du principe d'harmonie dans la dynamique de l'harmonie et la disharmonie que Ricœur, à la base de sa lecture de la *Poétique* d'Aristote, pose comme le modèle configuratif de la littérature.

Dans le procès du poème, l'innovation, qui est le principe du devenir de l'*ipse*, est en plus appuyée par l'énonciation métaphorique qui constitue le maximum de l'innovation sémantique selon Ricœur. Cela s'opère par l'abolition de la fonction référentielle descriptive du discours poétique. Ce dernier redécrit la réalité en verbalisant les aspects de la réalité qui ne peuvent être exprimés que par l'évocation et non par le langage descriptif dénotatif. Par analogie, nous pouvons transposer ce principe de redescription (du monde) à la question du sujet lyrique autobiographique. Dans le discours poétique, la *persona* lyrique autobiographique elle aussi implique une tension insoluble entre l'identité et la différence en créant toujours une « référence dédoublée ». ² On peut dire que la figuralité du discours poétique représente un *muthos* poétique qui se construit à travers l'opération figurale dans laquelle, structurellement, prédominent la disharmonie et donc le principe d'*ipse* sur lequel celle-ci repose. Dans la dispersion disharmonieuse de l'énonciation poétique, l'identité-*ipse* de la *persona* lyrique en perpétuel devenir se tisse à travers des événements-moments figuraux de manière que la sédimentation dans l'identité-*idem* ne peut arriver. Ces événements constituent les figurations (non-identiques) de moi-personnes momentanés formés dans le procès du poème. Le moi est fait de tout, ce n'est qu'une *flexion dans la phrase* qui annonce déjà un autre moi, dit Michaux dans sa *Postface* au recueil *Plume, précédé de Lointain intérieur* (1938).³ La dialectique de *idem* et *ipse* dans l'harmonieuse disharmonie poétique de la modernité peut être illustrée avec *El Desdichado* de Nerval et *Spleen II* et *L'Héautontimoruménos* de Baudelaire, par

¹ Novalis, Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, George, Benn, Yeats, Pound, Eliot, Pessoa, A. Machado, Michaux et tant d'autres.

² *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 288. Voir aussi à ce propos Dominique Combe « La référence dédoublée » *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, pp. 39-63.

³ Michaux, H., *Œuvres complètes t. I*, Gallimard, Paris, pp. 662-665.

exemple. On peut soutenir que l'hypothèse sur l'ipséité de la *persona* lyrique autobiographique est pertinente aussi pour les textes où la structuration narrative du poème prédomine sur la structuration figurale-métaphorique, ce qui est d'ailleurs le cas d'un courant puissant de la poésie moderne et surtout contemporaine. Les exemples de ce type de structuration de la *persona* lyrique soi-disant autobiographique sont l'*Alchimie du Verbe* de Rimbaud et *Portrait de A.* de Michaux.¹ En effet, du point de vue de la cohésion textuelle, la poésie en général se construit selon le principe *ipse*. D'ailleurs, les tendances à la narrativisation typiques du contemporain poétique incitent à reconsidérer les notions du sujet lyrique traditionnelles qui, en insistant sur le monologisme poétique souvent paraissent non-opératoires.

Vers l'ouverture du concept du sujet lyrique

L'enjeu de la présente étude a été double. Nous avons abordé quelques moments dans l'histoire de la théorie qui thématisent la poésie en tant qu'acte transformationnel. Nous avons en même temps effleuré certains éléments dans les théories de Hegel, Nietzsche, Schleiermacher, Novalis, Frank qui semblent explicitement ou implicitement proposer une voie pour une théorisation alternative du sujet du poème qui n'est pas limité à la *persona* lyrique, voire le sujet lyrique traditionnel : le génie lyrique de Nietzsche en tant que centre mobile, instance plurielle et intégrative, dépassant le cadre diégétique et englobant aussi les couches articulatoires significantes sonores et visuelles ; le rôle illocutoire et signifiant du rythme dans le caractère transformatif de la poésie chez Hegel qui peut être mis en rapport avec le style de Schleiermacher et la théorie de la figuration poétique de Novalis ; les ressemblances entre la structuration de l'individu et le texte-discours chez Schleiermacher et Frank ; le concept du style, du logique et du musical dans le langage chez Schleiermacher en rapport avec le mode subjectif immédiat, préréflexif ; l'abandon de l'identité afin de la figurer dans le tissu du poème à travers l'oscillation entre la réflexion et l'émotion dans les propos de Novalis. Vu l'envergure du problème, il nous a été impossible de mettre en rapport ces éléments de l'histoire de la théorie du sujet poétique avec d'autres théories modernes et contemporaines qui nous paraissent les plus pertinentes, fructueuses et opératoires, par exemple avec les théories de discours de Mikhaïl Bakhtine et d'Émile Benveniste et avec la poétique du discours d'Henri Meschonnic. Ce sera l'objectif d'une

¹ Inclus dans le cycle *Difficulté* et paru dans *Plume, précède de Lointain intérieur*, 1938.

étude à venir. Grâce à une confrontation avec les acquis théoriques récents concernant la problématique du sujet lyrique et à une synthèse critique de références choisies,¹ la notion de sujet lyrique qui n'englobe qu'une parmi les couches configuratives de la subjectivité du poème, pourrait être élargie en un concept d'un dispositif subjectif du poème.

Dans son *Discours de Brême*, Paul Celan illustre l'essence dialogique de la poésie, toujours tournée vers l'autre, par l'image du poème en tant que bouteille jetée à la mer : le poème est toujours en route vers quelque part, en route vers un « lieu ouvert », vers le *tu*. La *persona-moi* autobiographique en devenir du poème, oscillant entre les images ou les mirages de l'identité et de l'altérité, cherche, et peut-être trouve, *l'autre-autre* du poème, lui parle. Concluons donc avec cette couche signifiante du *je* qui dépasse la *persona* lyrique. Avec celle qui pense la reconstitution du sujet dans chaque nouvel événement de la vie d'un poème.² Ainsi s'ouvre cette dimension intersubjective et interdiscursive du *je* qui apparaît toujours dans le couple *je-tu*, jamais seul. Ce *je* se réfère à l'acte de parole dans lequel il est énoncé, et il ne désigne pas seulement le sujet de l'énoncé, mais aussi le sujet de l'énonciation. De même, dans le poème, ce *je* n'est ni le sujet lyrique, la *persona*, c'est le *je-tu* de la poé-t(h)ique « transsubjective », pour employer le terme de Meshonnic, ou « intersubjective », pour employer celui de Bakhtine, dans l'événement éminemment transformatif du poème quand deux sujets en procès se rencontrent.

Bibliographie

- Bahtin, Mihail, *Estetika in humanistične vede*, trad. Helena Biffio et al., Studia humanitatis, Ljubljana, 1999.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1972.
- Benveniste, Émile, *Problemi splošne lingvistike I*, trad. Igor Žagar et Bernard Nežmah, Studia humanitatis, Ljubljana, 1988.
- Combe, Dominique. « La référence dédoublée » in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, pp. 39-63.
- Frank, Manfred, *L'Ultime raison du sujet*, trad. Véronique Zanetti, Actes Sud, Arles, 1988.

¹ À part celles d'Émile Benveniste, de Mikhaïl Bakhtine et d'Henri Meshonnic aussi celles de Youri Lotman, de Jean-Michel Maulpoix et de Peter Hühn entre autres.

² Wolfgang Iser, dans son *Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, constate que simultanément au procès de la constitution du sens d'un texte se déroule la constitution de la subjectivité du lecteur. Benveniste, lui, postule que le sujet se constitue dans et par le langage avec chaque nouvelle énonciation. Iser, W., *Bralno dejanje, Teorija estetskega učinka*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2001, pp. 236- 246; Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 259-260.

- Frank, Manfred, *The Subject and the Text : Essays on Literary Theory and Philosophy*, trad. Helen Atkins, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits, Tome I*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 789-821.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Seuil, Paris, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetika 3*, trad. Nikola Popović et Vlasimir Daković, Kultura, Belgrade, 1970, pp. 516-563.
- Iser, Wolfgang, *Bralno dejanje, Teorija estetskega učinka*, trad. Alfred Leskovec, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2001.
- Jenny, Laurent. « Fictions du moi et figuration du moi » in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, pp. 99-111.
- Lecoq, Jean, *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Librairie Droz S. A., Genève, 1993.
- Luján Atienza, Angel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Arco Libros, S. A., Madrid, 2005.
- Maulpoix, Jean-Michel. « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne » in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, pp. 147– 160.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Le poète perplexe*. José Corti, Paris, 2002.
- Meshonnic, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes I*. Gallimard, Paris, 1998.
- Nerval, Gérard. *Les Chimères*. Gallimard, Paris, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, trad. Janko Moder, Karantanija, Ljubljana, 1995.
- Novalis, *Fichte Studies*, trad. Jane Keller, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Novalis, *Svet so sanje, sanje svet: Izbrano delo*, trad. Štefan Vevar, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1995.
- Novalis, *Œuvres complètes II*, trad. Armel Guerne, Gallimard, Paris, 1975.
- Rabaté, Dominique (Éd.), *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- Rabaté, Dominique, de Sermet, Joëlle, Vadé, Yves (Éds.), *Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1996.
- Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, Paris, 1999. (1965).
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive* Seuil, Paris, 1975.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1984.
- Watteyne, Nathalie (Éd.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Nota Bene/Presses Universitaire de Bordeaux, Québec – Bordeaux, 2006.

**LE VERBE EN CONFLIT : IDENTITÉ DE LA DIFFÉRENCE ET
PENSÉE POÉTIQUE CONTEMPORAINE.**

**THE VERB IN CONFLICT : IDENTITY OF DIFFERENCE AND
CONTEMPORARY POETIC THINKING.**

**IL VERBO IN CONFLITTO : IDENTITÀ DELLA DIFFERENZA E
PENSIERO POETICO CONTEMPORANEO.**

Paul LABORDE¹

Résumé

Au croisement de trois démarches poétiques distinctes (Antonin Artaud, Henri Michaux et André du Bouchet) nous tenterons de révéler une spécificité de la "pensée poétique". Celle-ci se définira comme une puissance qui viendrait déséquilibrer le rapport de force entre identité et différence qui réside au cœur même du langage.

Mots-clés : littéralité, force, a-signifiant, multiple, vitesse.

Abstract

At the meeting of three distinguished poetic manners (Antonin Artaud, Henri Michaux and André du Bouchet), we will try to reveal a specificity of the «poetic thinking». This one will be defined as a force that would disturb the balance of power between identity and difference which occurs in the language itself.

Key-words : literality, force, a-significant, multiple, speedness.

Riassunto

All'intersezione fra tre diverse attitudini poetiche (Antonin Artaud, Henri Michaux e André du Bouchet), cercheremo di rivelare una specificità del "pensiero poetico". Questa si definirà come una potenza che verrebbe a disequilibrare il rapporto di forza tra identità e differenza che risiede alla base del linguaggio.

Parole-chiave : letteralità, forza, a-significante, multiplo, velocità.

L'opposition de l'identité et de la différence est un lieu conceptuel très riche pour penser l'écriture. En philosophie comme dans les études littéraires, cette opposition est devenue centrale - et elle peut se décliner sous un grand nombre de modes. Ce dont nous souhaitons rendre compte ici c'est d'une forme de « conflit » qui se jouerait au sein-même du verbe, entre différence et identité, dans la poésie du siècle passé - espérant ainsi dégager un mode de la pensée à la puissance singulière. Nous avons choisi de relever

¹ paullaborde@live.fr, Université Paris Sorbonne (Paris IV), France

trois modes conflictuels de l'opposition, comme trois modes d'écriture - trois types de texte. Antonin Artaud ouvre sur l'horizon de la folie - et son écriture, poussée jusqu'aux glossolalies, se voudrait au-delà ou en-deçà de toute différence. La différence menacerait ses organes comme ses pensées - l'opposition initiale se comprendra alors comme un parallèle à celle qui se joue entre ouverture et fermeture. La différence ouvre et menace, l'identité ferme et protège. Henri Michaux fait dans la drogue l'expérience d'une différence violente et soudaine : la pensée et le corps gagnent une rapidité nouvelle, incontrôlable. Cette fois, on éclairera le « conflit » avec l'opposition de la vitesse et de la lenteur. La différence fait accélérer le monde, l'esprit, le corps, l'identité ralentit, stabilise. Enfin, plus récemment, André du Bouchet revendiquait dans sa poésie une certaine a-signifiante et prenait ainsi la différence en contre-pied, dans un antagonisme entre transparence et opacité du langage. On trouve donc trois dynamiques d'écriture singulières qui peuvent s'éclairer à travers l'opposition de l'identité et de la différence. Mais il faut d'emblée noter une certaine proximité entre ces trois poètes. Ils ont chacun établi un rapport très étroit à la peinture. Les deux premiers peignaient et dessinaient et le dernier a non seulement beaucoup écrit sur des peintres, mais il entendait également parvenir à une "langue-peinture" selon ses mots. Il apparaît alors que cette proximité exprime quelque chose de décisif sur leurs rapports à la création linguistique. Il s'agira de proposer une pensée du langage littéraire au croisement de la rencontre de ces trois attitudes poétiques et la peinture peut nous aider à engager la pensée de ce conflit de la différence et de l'identité dans le langage poétique.

Plutôt que d'essayer d'extraire les possibles points communs entre poésie et peinture, comme on le fait si souvent aux abords de cette relation si particulière, nous voudrions autant que possible comprendre le rapport de transformation mutuelle du peintre et du poète. Pour mesurer les conséquences d'une telle rencontre il importe de saisir comment la peinture vient transformer le rapport du poète au langage. La poésie et la peinture entrent en collision en un point singulier : il convient de mesurer la trace de cet impact et l'amplitude de ses répercussions. Nous y voyons la création d'une nouvelle perspective, irréductible à la poésie ou la peinture, mais définie par la rencontre. A cet instant, il y a un peu de poésie, un peu de peinture - mais sans se résumer à un mélange ou une addition. Il s'agit donc de se situer en un lieu de contact entre des forces. Le rapport de la poésie à la peinture doit s'aborder en son milieu : ni mélange, ni somme, mais zone de confusion où peut se créer un troisième individu, produit de la rencontre. En révélant les rapports de forces qui traversent une certaine relation entre

poésie et peinture, nous espérons mettre au jour la spécificité d'une pratique de l'écriture et du langage. Mais la question de la peinture ne saurait être abordée pour elle-même : c'est en tant qu'elle nous pousse à penser une pratique littéraire qu'elle va nous éclairer.

Dans son texte sur Van Gogh, Antonin Artaud insiste sur un concept singulier et déterminant, celui de picturalité. Ce qu'il admire chez le peintre hollandais, c'est d'avoir su s'en tenir à la picturalité : la peinture pour la peinture, pour le trait, pour la couleur, pour la force et l'énergie que tout cela produit et capte à la fois. On comprend alors comment la peinture de Van Gogh résonne avec les objectifs qu'Artaud peut donner à son écriture, lui qui a tant insisté sur la nécessité de ne pas déposséder la lettre de sa puissance. Ce désir de picturalité se connecte immédiatement à l'opposition initiale. On peut comprendre que dans ce régime d'expression, le trait et la couleur ne se perdent pas dans une différence qui leur échapperaient. Ils expriment une identité de nature avec la force qu'ils captent - ils ne renvoient à rien, ils sont faits de la même matière. A première vue, Artaud admire donc chez Van Gogh une "identité" du trait à lui-même. Cette picturalité qu'il envie suppose que le médium ne se perde pas dans un renvoi incessant vers autre chose. Ce qui force par ailleurs à repenser l'idée-même d'expression - mais nous ne pouvons nous permettre de tenter cela ici. Nous souhaitons donc prendre comme point de départ cette problématique : comment penser la création poétique à partir de cet idéal de picturalité ?

Si l'on souhaitait transposer le concept de picturalité en littérature, nous tomberions probablement sur celui de littéralité. Mais cette notion est peut-être encore moins simple que la précédente : qu'est ce que la littéralité, une fois dit qu'un mot semble toujours double, que le langage paraît toujours être divisible entre un signifiant et un signifié ou entre un signe et un référent ? On trouve aujourd'hui une large gamme d'études qui ont pour objet «la littéralité» dans le champ de la poésie contemporaine. Ce concept est devenu un thème majeur des recherches universitaires en littérature. La littéralité s'exprime ainsi en un versant théorique et un plus proprement créatif. Jean-Marie Gleize incarne le premier, même si son travail déborde le seul cadre universitaire. Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach sont quelques unes des principales figures de cette poésie littérale. Seulement, il apparaît que cette littéralité n'est peut-être pas celle que l'on attendait. Elle matérialise une espèce de repli du langage sur lui-même, un "demi degré" de signification où celle-ci pourrait s'exprimer en tant que telle, en même temps qu'elle désignerait son incapacité à incarner le référent. Mais ce travail passionnant sur le langage est avant tout

travail sur le langage. Et si celui-ci peut espérer figurer, grâce aux virtualités de l'écriture poétique, l'impossible point d'observation d'un objet sur lui-même, il n'en reste pas moins objet. La langue est alors prise dans une dualité contradictoire qui est à elle-même sa propre source créatrice. Nous n'oserons pas comparer cette dynamique à un exemple pictural, mais il nous semble clair que cela ne correspond pas à la tentative de déplacement initialement opérée à partir de la picturalité dont parle Artaud. Il n'est pas question de dévaluer une littéralité au profit d'une autre, mais seulement de parvenir à cerner celle qui pourrait être en vue dans la pensée de la picturalité qui forme l'impulsion de notre problématique.

Il nous faut peut-être confronter la littéralité plus frontalement à la question de la différence, tel que Derrida nous y conduit dans sa lecture d'Artaud. Si Artaud résiste autant à l'exégèse c'est, nous dit le philosophe, parce qu'il refuse de signifier –

son art s'est voulu sans œuvre, [son] langage s'est voulu sans trace. C'est à dire sans différence. En poursuivant une manifestation qui ne fut pas une expression mais création pure de la vie, qui ne tombât jamais loin du corps pour déchoir en signe ou un œuvre, en objet, Artaud a voulu détruire une histoire, celle de la métaphysique dualiste...
1

Selon Derrida, Artaud ne peut accepter la différence, car cela supposerait que sa pensée, sa parole, lui seraient « soufflées », « volées » : « Si ma parole n'est pas mon souffle, si ma lettre n'est pas ma parole, c'est que déjà mon souffle n'était plus mon corps, que mon corps n'était plus mon geste, que mon geste n'était plus ma vie. »² C'est pour éviter cette dépossession terrible de la pensée et du corps qu'Antonin Artaud aurait préféré le théâtre. Nous aurions ici la crainte d'une perte d'identité : identité de la pensée à soi, identité de la vie au corps : si ma parole diffère, alors ma vie spirituelle et organique, toute ma vie m'abandonne. En percevant l'œuvre d'Artaud ainsi, Derrida peut la réintégrer dans une perspective métaphysique. En voulant nier la différence de toute parole, Artaud se serait en réalité d'autant plus enfermé dans une perspective dite logocentrique. Le logocentrisme nous dit Derrida, dévalue l'écriture au profit de la parole car l'écriture est technique, graphique, et installe un écart insurmontable entre le signifiant et le signifié. La parole au contraire, en ce qu'elle épouse "l'âme" dans ses variations subtiles serait au plus proche du signifié. Le logocentrisme serait cette pratique du langage qui fait reposer le sens sur la croyance d'un signifié

¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris p. 261.

² *Ibid.*, p. 267.

transcendental - qui viendrait soutenir toute parole comme un tuteur, qui permettrait au sens de se fixer, de vaincre l'hypothèse d'un langage ab-surde et vide de tout contenu. On voit donc chez Derrida qu'Artaud n'aurait pas supporté voir sa parole se perdre dans l'écriture et aurait tenté par tous les moyens (le théâtre en premier lieu) de prévenir cette différence, de crier la lettre pour qu'elle ne s'échappe pas de son corps - pour que sa vie reste sa vie.

Tentons malgré tout un autre angle d'approche. On pourrait proposer l'idée qu'un tel refus de signifier soit en réalité entièrement lié à l'acceptation de la différence. Et mieux encore : la différence serait à ce point intégrée dans la parole qu'elle se vivrait comme extension du corps, incarnation de la pensée. Il semblerait que Derrida interprète la protestation d'Artaud contre la lettre morte, la lettre loin du souffle et de la chair comme une volonté de « combler » l'écart de la différence. On aurait alors une opposition franche entre un corps éclaté/différant et un corps entier/identique. La critique derridienne s'éclaire grandement par cette opposition. Car ce que l'oeuvre d'Artaud aurait de profondément logocentrique, ce serait donc une certaine idée de la « propriété » (de son corps et de sa pensée). Depuis un tel point de vue, on comprend tout à fait l'approche du philosophe français. Seulement, il n'est pas si sûr qu'Artaud envisage la fermeture de son corps comme un principe d'identité défini et délimité. Bien sûr, il y a toute une thématique du "corps-oeuf" chez Artaud. Mais faut-il le comprendre comme un corps fermé sur lui-même (comme semble le proposer Derrida) ou plutôt comme un foyer parcouru d'intensités diverses comme le proposent Deleuze et Guattari ? La notion de Corps sans Organe que ces derniers reprennent à Artaud illustre le renversement possible de l'antinomie. On peut penser le refus de la différence chez Artaud comme la volonté de brandir une identité du corps - mais il faut bien s'entendre sur celle-ci. Cette fermeture n'est pas à confondre avec une autonomie. Le Corps sans Organe n'est pas sans identité, simplement, il s'est libéré de celle de l'organisme. De la même façon, la parole d'Artaud, si elle refuse la différence, ce n'est pas nécessairement dans l'optique d'une identité au logos ou à un signifié transcendental qu'il faudrait rejoindre pour ne pas perdre pied. L'identité de la lettre à elle-même n'est pas nécessairement déterminée par une perspective signifiante - de la même façon que l'identité du corps à lui-même n'est pas nécessairement déterminé par un principe limitatif. Le danger d'une tension transcendante que Derrida critique nous semble maintenue par notre proposition de lecture, mais seulement nous tentons de la renverser. Car justement, la différence qu'Artaud rejette pour sa parole, c'est celle d'une transcendance. Quand Artaud exprime le souhait que le sens

ne diffère pas de la lettre, c'est moins, à notre avis, dans l'espoir que la lettre "colle" à son signifié, que dans une dynamique très proprement immanente. L'identité du corps et de la parole chez Artaud serait au contraire cet hymne à l'immanence : que la parole fasse signe par elle-même, qu'elle se dresse comme un cri ; que le corps se tienne et s'exprime seul, libéré de la tutelle de l'organisation et de l'organisme. Ce qu'il craint c'est d'être dépossédé de sa parole et de son corps par un principe transcendant - la signification pour la parole, l'organisme pour le corps. Car ce sont là une seule et même chose. Ce n'est pas d'une perte totale qu'il s'effraie - c'est bien d'un vol, d'une récupération. Ce qu'il craint, ce n'est pas que sa parole perde sens, c'est bien qu'on lui en impose un - et cela change tout. Ce qu'il souhaite, c'est clamer la liberté de son corps à fonctionner comme il le souhaite, libéré de l'ordre sain de l'organisme ; c'est que sa parole puisse dépasser cette dualité de la différence et de l'identité du sens. Qu'il n'y ait plus d'un côté la parole prononcée, identique à elle-même et de l'autre la parole différante, volée, récupérée par le lecteur. Une parole trop fuyante donc pour être identique ou différante - nécessairement insaisissable en ce qu'elle se dépossède d'elle-même comme expression. Quand Artaud réclame une lettre qui ne soit pas séparée de sa force, ce n'est pas pour éviter que le sens lui soit volé, c'est pour que le sens se donne en-deçà de toute expression. De même, ce qu'il souhaite alors c'est un corps décentré, désaxé, un corps dont les zones d'intensités seraient inlocalisables, car elles se déterminent en des zones de contact - un corps qui devient en priorité une zone de passage, un espace de rencontre. Un corps dont l'identité ne peut plus être délimitée. La parole qu'il évoque est du même ordre. Derrida a raison de voir chez Artaud la volonté de vaincre le dualisme, de la métaphysique, mais peut-être se trompe-t-il sur la stratégie adoptée par le poète. Artaud ne veut pas prévenir le dualisme de toute expression, il veut se situer en deçà de toute expression, là où le sens ne pointe dans aucune direction déterminée mais se donne comme création multiple de connexions. Et pour se situer réellement en-deçà de ce dualisme, cette multiplicité créatrice doit être a-centrée, c'est-à-dire sans origine. La liberté du multiple que la littérature rend ici possible est celle d'un sens sans origine. Elle se donne donc comme une parole extra-temporelle - ce qui lui confère une vitesse que l'on nomme, faute de mieux, absolue.

On serait alors tenté d'évoquer très rapidement le taoïsme qui indique une autre façon d'aborder l'opposition ouverture/fermeture du corps. Dans le tao il faut "fermer" le corps de manière à ne pas perdre trop d'énergie vitale ; mais il ne s'agit pas de se fermer aux énergies extérieures. De la même façon Artaud souhaite probablement établir un "paradoxe

corporel" : fermé à l'intérieur tout en restant ouvert à ce qui vient du dehors. L'identité de la parole et du corps d'Artaud est donc une identité immanente, identité à soi, à sa propre force vitale - à sa propre énergie mouvante et transformatrice. On peut donc poser une tension singulière : le corps et la parole d'Artaud peuvent gagner une identité seulement s'ils parviennent à différer du principe auquel on essaye de les astreindre. Si la crainte d'Artaud, la crainte de perdre prise sur sa parole et sur son corps se confond avec le fait de les voir modeler par une figure transcendante, c'est qu'il souhaite une identité-différente. Une identité à soi mais en tant que différenciant donc parfaitement libre, parfaitement mobile. Ce qu'il invoque pour son écriture comme pour son corps, c'est une mobilité de surface, une liberté mouvante. Que la parole ne se fige pas dans les interprétations toutes faites de la société ; que le corps ne s'immobilise pas dans les carcans de la médecine. L'oeuvre d'Artaud est en ce sens une résistance à des formes que le pouvoir social impose. Il s'agit au moins de se souvenir d'une chose : l'identité de la parole d'Artaud n'est pas une identité à une signification définie ; l'identité du corps d'Artaud n'est pas une identité à un principe régulateur, un fonctionnement normatif. C'est une identité à leur propre principe de mobilité et de transformation. Que la lettre et le corps ne soient pas dépossédés de la vie suppose au contraire d'accepter la différence et le mouvement transformateur comme nécessité. Il convient alors de penser la différence comme un processus toujours différenciant, se différenciant lui-même, et non seulement comme un écart fixe. La différence est alors comprise comme force vitale, comme ce qui lie le langage au réel, comme ce qui l'apparente au réel : une puissance transformatrice.

Nous pouvons déjà connecter cette perspective au travail d'André du Bouchet. Artaud se place sur le bord du langage – juste avant sa naissance organique et articulée. C'est ce qu'illustre les glossolalies. Mais le travail d'André du Bouchet est symétrique : c'est la langue de tous les jours qu'il s'agit de resituer dans un présent à-venir, un présent peut-être sans passé ni futur. C'est donc bien le commencement d'une parole qui se donne, mais ce commencement n'est pas lié à une origine, à un début. C'est plutôt le commencement répété d'une nouveauté absolue – la langue qui, rencontrée comme altérité, livre son ciel comme l'inconnu. C'est dire alors que la différence est telle qu'elle ne se mesure pas : « Demeurer ainsi sur la rupture, ce n'est pas maîtriser la distance qui opère entre l'écriture et l'espace »¹. Et l'importance du souffle chez lui serait toute différente de ce que

¹ Gilles Quinsat, « Parler depuis un autre lieu », in *Autour d'André du Bouchet*, PENS, Paris, 1987, p. 58.

Derrida voit chez Artaud : plutôt qu'une possession de la langue par la respiration, l'accueil de l'extériorité de l'air dans la parole jusqu'à la rendre impersonnelle. Si André du Bouchet appelle à écrire aussi loin que possible de soi, c'est qu'il s'agit moins de se préserver que de s'ouvrir, de se perdre dans l'altérité d'un dehors presqu'inhumain. Il ne cherche pas à combler la différence puisqu'il ne cherche pas à donner un contenu à sa langue, quand bien même ce contenu serait l'Être - tant qu'il est compris comme présence¹. L'intégration de la différence permet à la parole de s'ouvrir au vide, au mutisme. Mais nous risquons ici de présenter les choses de manière trop manichéennes. Peut-être faut-il insister un maximum sur l'idée que le sens ne se donne pas à partir d'un non-sens absolu, du vide ou d'un néant. Ce serait réinscrire la parole dans une perspective transcendante - ce serait perdre l'immanence qui en fait la force. C'est bien plutôt à partir d'un lieu chaotique que le sens se capte et se connecte. C'est ainsi que l'on souhaiterait entendre l'aveuglement de la parole dont parle du Bouchet : palpitation chaophonique, bruit blanc à la surface duquel le langage trace des lignes et des chemins.

La différence n'est pas relative à un élément premier depuis lequel elle agirait. Elle est absolue et ne fait qu'un avec le dehors du langage qui lui-même diffère sans cesse. C'est donc depuis le milieu de la différence que l'écriture poétique est possible. Si "parler n'est pas voir" comme dirait

¹ La perspective heideggérienne de l'Être logeant justement dans la différence même, au cœur d'un mouvement à travers lequel il se montre et se cache en un même geste, absent et présent tout à la fois, pourrait probablement jeter un éclairage intéressant sur ces questions scripturales. Dans les *Beiträge (Vom Ereignis)*, Heidegger explore, à un niveau qui nous reste certes interdit, le *tourbillon* qui mêle l'être au néant, de telle sorte qu'il puisse dépasser le cadre de la seule opposition symétrique. Sans pouvoir nous référer avec précision au travail heideggérien, c'est d'une telle image, d'un *maëlstrom*, que nous souhaitons partir pour avancer dans cette approche de l'acte d'écriture. Le chaos figure cette activité invisible de la force qui agite le verbe dans cette tension et ruine la distinction du sens et du non-sens, de l'être et du néant. La littérature est le lieu de cette dissolution des limites. La question du sens ne se pose plus, et c'est pourquoi celle de l'interprétation, également, disparaît. Si le sens et le non-sens se mêlent l'un à l'autre pour former un événement invisible et dispersé, c'est pour que l'interprétation elle-même se donne dans une zone de *confusion*, dans cet espace où les limites n'opèrent plus. Là où le regard ne *diffère* plus de l'oeuvre, là où il *produit* le réel comme autant de perspectives et de dynamiques possibles. C'est ce que nous apprend la relation critique du poète à la peinture, dans la mesure où le langage cesse d'être un quadrillage structurel qui cherchera à extraire des points communs dans l'expression picturale, pour aller au contraire explorer le point limite où ces deux pratiques se rejoignent. Là où, le mot et le trait deviennent indiscernable. Ce que nous disons de la peinture est d'ailleurs probablement vrai de la musique : le point extrême où le mot ne se distingue plus de la note, c'est le lieu de cette ouverture du langage à son dehors irréductible.

Blanchot, c'est bien parce que la langue littéraire ne se rencontre qu'au contact de cet aveuglement qui est l'au-delà de la différence. Car la différence absolue ne peut que désigner un au-delà ou plutôt un en-deçà de toute différence possible : un mouvement chaotisant où les formes naissent et disparaissent à une vitesse absolue. C'est là que la langue peut s'ouvrir à une altérité qui est à la fois radicalement étrangère, et dans le même temps, rendue possible uniquement par le langage. L'immanence de la parole chez Artaud rejoint la problématique de l'aveuglement chez du Bouchet : on désigne ici une zone de transfert, un espace imperceptible qui se joue entre le langage et le réel et qui permet l'interaction de leurs forces respectives. S'il fallait donner un nom à cette zone, on la nommerait probablement Vie - pour conserver la perspective d'immanence qui est la nôtre. Cet espace de Vie est le lieu des connexions infinies : c'est là que la langue littéraire gagne la puissance d'une véritable multiplicité. Une multiplicité qui n'est pas asservie à la domination de l'Un : une multiplicité qui ne se confond pas avec la polysémie. En entrant en contact avec cette zone d'invisibilité, l'écriture gagne une multiplicité infinie - et c'est cette innombrabilité qui vient habiter le sens du texte qui provoque l'aveuglement. Car c'est en tant que le langage lui-même est un élément du réel - c'est en tant qu'il se connecte à sa part qui lui reste étrangère, sa part "différente" qu'il se branche sur cette multiplicité. Les possibilités de son dire ne sont pas limitées. La polysémie est toujours asservie à un sujet interprétatif, tandis que la multiplicité dont nous parlons fait elle-même connecter les interprétations entre elles, sans passer par un sujet. C'est ce que nous souhaitons parvenir à penser via le concept de littéralité. La littéralité, telle que nous la cherchons, n'est pas un régime de signification, ce n'est pas un état du langage - c'est une certaine relation que l'on tisse avec lui, c'est une pratique.

Si l'on interroge le sens commun sur la littéralité, deux réponses totalement opposées peuvent venir naturellement : 1) la littéralité, c'est le sens littéral, le sens le plus simple, le plus "pur". C'est la transparence absolue du mot qui s'efface devant ce qu'il désigne ; 2) la littéralité, c'est le mot pour le mot, c'est le mot qui ne dit plus rien, c'est le mot qui devient chose suffisante. Deux pôles contraires donc, mot-absent, mot-présent, mot effacé, mot qui devient chose. La première idée coïncide avec l'usage le plus courant du langage, la seconde avec une certaine pensée de la poésie, comme Sartre a pu l'exprimer un temps. Pour penser la littéralité telle que nous le souhaitons, il faudrait pouvoir sortir de cette opposition, ce que Gilles Deleuze et Felix Guattari nous permettent de faire. Alors même qu'ils refusent l'idée d'un art intransitif, ils parlent sans cesse de littéralité. On retrouve ici la question de la métaphore qu'ils posent à propos de Kafka : «

Pourquoi Kafka disait-il haïr les métaphores et semblait en utilisant tant ? » Le problème de la littéralité chez Deleuze et chez Guattari s'exprime à notre sens par cette injonction qui parcourt Milles plateaux : « n'interprétez plus, expérimentez ». C'est dire qu'il faut bien se poser la question de ce que peut être une expérience de la littérature qui ne passe pas par l'interprétation (comprise comme «donation de sens»). Ils expliquent dans le Kafka que l'auteur Tchèque ne réinjecte pas du symbolique dans sa langue pour compenser une certaine pauvreté mais qu'elle est travaillée à partir de sa charge affective. L'écrivain n'écrit plus vers une signification (ce qui dicte son style n'est pas du sens clair et représentable) ; il écrit à partir d'une affectivité, à partir d'une capacité à être affecté par le monde autant que par les mots eux-mêmes. C'est la modulation affective et intensive de la langue qui s'impose au corps de l'écrivain. Ainsi, chez eux, la littérature ne commence pas quand le mot devient chose mais quand il est mot-chose. Si le mot est chose, il ne désigne plus rien que lui-même. Alors la littéralité est absolue – elle n'ouvre sur rien. S'il reste mot, alors il désigne, il se dissout dans une transcendance supposée, et l'immanence est perdue. C'est ce que nous devons garder à l'esprit pendant notre cheminement de pensée. Blanchot propose un regard analogue à certains égards sur la littérature. Dans *La part du feu*, il explique que celle-ci devient possible lorsqu'un mot pourrait être tout à la fois entièrement transparent et totalement opaque. C'est une sorte de processus tourbillonnaire où le mot n'est jamais tout à fait l'un, ni jamais tout à fait l'autre. Et dans cette spirale, il n'est plus possible de distinguer les deux versants du langage. Celui-ci "rayonne", et là naît l'effet propre à la littérature. Cette dynamique proprement ambivalente résonne à notre sens avec l'idée de multiplicité que nous essayons d'introduire pour penser la langue littéraire. Car ambivalence, en tant qu'elle est cette combinaison indiscernable de deux pôles contraires, est une sortie hors de la binarité. Hors, sortir de la binarité, c'est se libérer de l'Un, c'est proposer une multiplicité qu'on dira donc a-centrée et libre.

Nous retrouvons alors cette pensée majeure de l'oeuvre de Blanchot selon laquelle "parler n'est pas voir". Ce n'est pas dire que l'écriture n'a rien à faire avec la vision, mais qu'elle ne se confond pas avec une organisation perceptive du donné visuel - elle n'est pas descriptive. C'est dire que l'écriture, précisément parce qu'elle ne se confond pas avec une description est toujours en avant de la vue, un pied dans l'invisible. Si la poésie est aveugle c'est parce qu'elle va trop vite pour le regard, et parce que ce qu'elle lui offre ne préexiste pas à la parole - et donc est inconnu du regard. C'est le sens de cet invisible qui se confond avec un aveuglement. L'écriture porte le regard à sa limite, là où il ne voit plus. Seule cette confusion des deux

versants du langage rend cela possible : le langage transparent donne à voir la chose, le langage présent donne à voir sa propre réalité comme chose. La vitesse de la langue poétique ne donne précisément rien à voir - elle met aux prises avec la pure multiplicité débordante du réel, avec ce qui est innombrable, et partant, indiscernable, invisible. On retrouve là la multiplicité vitale que nous évoquions plus haut - quand le mot déborde l'opposition de la différence et de l'identité, il atteint une zone de multiplicité qui est proprement ce qui le connecte à la force débordante de la Vie. On est évidemment tenté de penser cette vitalité numériquement infinie avec le concept de vitesse qui a déjà été employé plus haut. Et l'expérience de la drogue chez Michaux va dans ce sens. Ce qui frappe le plus dans ses récits, c'est l'insistance qu'il met à traiter des vitesses de pensée. Les pensées vont si vite d'ailleurs qu'elles cessent d'être des pensées au sens où on l'entend habituellement. Elle n'ont plus de pouvoir représentatif, elle n'ont plus la capacité de fixer les éléments du réel, elle ne peut plus opérer d'abstraction. Ce qu'il faut remarquer alors c'est que c'est justement cette vitesse qui va lier la pensée et le réel. La poésie de Michaux exprime une "communauté" entre les deux - Deleuze et Guattari parleraient probablement de "devenir-commun". Ce qui fait le lien, ce qui va peut-être rendre possible la zone d'indistinction dont nous parlons, c'est une certaine vitesse. Dès lors, on pourrait croire que ce qui distingue la pensée du réel en temps "normal" est une différence de vitesse - l'expérience de la drogue permettant au contraire une identité des vitesses. La pensée comme le réel sont des corps en mouvement, et leurs vitesses différentes permet de les discerner. A l'endroit où les vitesses se confondent, il est possible de parler d'aveuglement - car voir nécessite toujours une distance, un recul. Ce dont Michaux tente de rendre compte en écrivant et en peignant, c'est peut-être que l'espace de confusion entre le sujet et l'objet n'est qu'une question de vitesse des corps. En accélérant, la pensée commence à se confondre avec le réel. C'est dire également que lorsque la vitesse est relative on fait l'expérience de la différence des identités - la pensée se distingue nettement de ce qu'elle pense. Mais lorsque la vitesse devient absolue, on est témoin de l'identité de leurs différences : pensée et réel ne sont qu'un ensemble indistinct et infiniment pluriel de mouvements variables. Les existences, comme les styles d'écriture, ne se définissent plus en terme de forme mais en terme de vitesse. Un style littéraire ou poétique, c'est une certaine vitesse donnée au langage - et à chaque degré de vitesse correspond un rapport singulier au réel. Chaque vitesse de style suppose une vitesse de perception et une vitesse des affects. Chaque phrase propose un impact, une transformation.

C'est pourquoi chez Deleuze et Guattari, le surgissement créatif de « l'image littérale » propre à l'écriture littéraire, a justement lieu sur un plan qui ignore cette distinction propre/figuré. La littéralité devient simplement l'en-deçà du partage entre propre et figuré. Il n'y a pas de sens littéral, (une signification qu'on pourrait figer). La littéralité devient un processus qui opère, entre les significations partagées par l'usage, des rencontres et des co-implications. Et celles-ci sont proprement innombrables dans le cas poétique que nous abordons ici. C'est bien ce surnombre de connexions possibles entre le verbe et le réel qui définit cette zone de confluences entre les deux - espace indistinct, donc horizon aveuglant. La littéralité est une « ligne de fuite » parce qu'elle suspend le découpage des significations dans lequel on se meut tous les jours. Si la pure transparence du langage le renvoie au quotidien, à "l'universel reportage", la pure opacité de celui-ci rend difficile sa capacité transformatrice. Nous revenons à la fameuse réponse de Rimbaud, « j'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ». Seulement, nous ne souhaitons pas la comprendre comme une volonté polysémique. Nous l'entendons au contraire comme « tous les sens littéraux », « tous les potentiels sensoriels » : toutes les visions et toutes les auditions possibles. L'infinité des variations ne se traduit donc pas par une multiplications des interprétations possibles – ou alors dans le cas où elles seraient « horizontales », c'est-à-dire corporelles, où il s'agirait d'interpréter perceptivement, affectivement et non sémantiquement - proposant ainsi une multiplicité libre. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'injonction de Deleuze et Guattari évoquée plus haut. Expérimenter le texte littéraire sans l'interpréter, cela suppose de ne se situer ni en sujet-lecteur donateur de sens ni en receveur d'un sens unique qui serait le "propre" du texte. Cela suppose de s'ouvrir à l'expérience modifiante de la rencontre d'un langage alter. Et en tant qu'altérité cette langue est proprement insaisissable. Si elle fuit, c'est qu'elle contient plus qu'elle ne peut donner. Mais l'idée même de "contenu" est inappropriée : il faudrait dire au contraire que la langue fuit parce qu'elle déborde, parce qu'elle ne peut plus rien contenir. En deçà de l'opposition entre transparence et opacité, la langue conquiert une certaine vitesse qui est celle de l'ambiguïté, de l'indistinction.

Le mot ouvre alors sur toute la différence différante de ce qu'il désigne : ce qu'on pourrait nommer l'altération perpétuelle. En cela, la langue littéraire est ce signe qui fait fuir ce qu'il nomme, le signe qui révèle dans son geste comment le désigné lui-même s'altère incessamment, devenant ainsi proprement indésignable. Aussi, cette différence se confond avec la part du chaos avec laquelle l'écriture littéraire se construit. C'est la

Vie elle-même qui ne cesse de différer en des formes inarrêtables et vient travailler la langue lui donnant cette vitesse qui confine à l'illisible. La peinture dont nous parlions plus tôt, parce qu'elle capte que l'objet ne peut s'enfermer dans une dualité forme/matière est un exemple pour le poète. Le peintre a vu les forces qui viennent transformer le monde visuel - transformation que nous nommons dans la problématique littéraire : différence. Le peintre est le témoin des transformations qui vont venir modifier la langue du poète. Ainsi, il nous semble que la langue littéraire développe une différence singulière : elle n'est pas un état du langage mais un mouvement, une conséquence, la trace de la différence du réel. C'est pourquoi la langue de l'écrivain est aussi étrangère que le monde dont il parle. Précisément parce que sa langue est elle-même fuyante, différante, trop rapide pour être familière ou reconnaissable. Parce que dans sa différence absolue, elle ne diffère plus du réel différant. La différence que nous cherchons à saisir indique une transformation mutuelle des forces qui oeuvrent au sein du langage et du réel. Le travail littéraire se joue au lieu de rencontre de ces puissances - c'est une zone d'influences imperceptibles où toute origine s'efface : là où on ne peut savoir si le langage exprime le monde ou si le monde s'imprime sur le langage.

Si la littéralité est une "solution" au problème de l'identité et de la différence, c'est donc au sens où elle exprime une contraction des deux pôles. La littéralité, telle que nous l'avons présentée, rejoint une certaine vitesse dans la pratique linguistique. C'est un passage en deçà de l'opposition entre le sens propre et le sens figuré, donc en deçà de l'opposition entre transparence et opacité du langage. Ici, le verbe est un lieu conflictuel, un lieu de tension où le sens peut exprimer une multiplicité irréductible à l'Un. Penser une telle multiplicité, c'est affirmer qu'aucun sens ne prédomine, qu'aucune signification ne peut s'établir. C'est donc affirmer une certaine indépendance du langage - dire qu'il exprime toujours plus. Et s'il exprime ce trop plein, c'est simplement qu'il vient d'ailleurs, qu'il conserve une extranéité inépuisable. Si l'écriture poétique a quelque chose à faire avec cette pensée du multiple-libre, c'est en tant qu'ouverture indéfinie. C'est dire que le sens ne se déploie jamais depuis un centre (signifié transcendantal, sujet d'énonciation, interprète), mais au contraire se diffuse inégalement, par vagues irrégulières, par déferlements. C'est donc dire que le sens ne se confond jamais avec une signification - le sens est d'abord un effet, une transformation. Comprendre une phrase, ce n'est pas savoir ce qu'elle "dit", c'est prendre la mesure du regard qu'elle porte sur le réel, c'est percevoir les modifications qu'elle opère. L'écriture poétique est dysfonctionnement parce qu'elle déplace les limites habituelles de la pensée

et de ses objets ; elle force une compénétration du langage et du réel qui ne peut s'opérer qu'à partir d'une certaine vitesse - là où les particules se croisent dans un champ de force englobant. C'est ce dont rend compte une parole poétique telle que nous la présentons : elle reste étrangère parce qu'elle garde une part aveugle et sourde. Mais de cet aveuglement il ne faut conclure ni silence ni obscurité - bien plutôt un trop plein de lumière, de couleurs et de sons. Ce versant du langage, "qui n'est pas tourné vers nous", c'est l'horizon de la rencontre confondante des parties du réel. C'est la pensée qui, une fois une certaine vitesse atteinte, exprime sa part intimement matérielle, son devenir commun avec le champ des particules en constante agitation.

L'immanence de la littérature est donc en-deçà de l'opaque et du transparent - et en cela est en-deçà de la différence elle-même. L'immanence de l'écriture permet à la pensée de gagner une vitesse infinie qui peut se confondre avec une perfection - car aucun principe transcendant ne viendra jouer le rôle de modèle. Elle ne s'appréhende pas selon une forme qui lui préexisterait - elle est à elle-même sa propre puissance - elle est pleinement en acte. C'est une pensée multiple et en mouvement. En cela, c'est une pensée infiniment petite. Elle est locale sans se restreindre en un lieu. On dira alors qu'elle définit le lieu de son expression. C'est une pensée qui n'est pas liée à un tout prédéfini, à une organisation a priori ou à une nécessité de cohérence, de signification. C'est une pensée qui s'établit dans l'infinie microscopie de l'hic et nunc : l'espace le plus petit au moment le plus court. Si petit et si court qu'ils s'évanouissent, se transforment - si minuscules qu'ils sont lieux de passages, lignes, relations. C'est donc le langage qui rend cela possible mais il ne suffit pas. Ce n'est pas l'immanence d'une pensée qui serait à elle-même son propre principe. C'est une pensée qui entre en contact avec ce qui n'est pas elle mais qui ne se donne qu'à elle. Une pensée qui ouvre le langage à ce qui déborde tout langage mais n'est possible que par le langage. Cette pensée qui seule permet la rencontre de ce qui dépasse toute pensée. Mais il ne saurait être question de faire de cet "éclair" quelque chose de mystique ou stérile. Au contraire, il s'agit là d'une connexion essentielle - l'instant où la pensée, douée d'une vitesse absolue, fraye un chemin dans ce qui la mêle au monde, moment où elle assume la nécessité de sa force.

Cet amalgame de la pensée et du réel ne doit pas déboucher sur une confusion globale et hébétante. C'est pourquoi nous touchons là un problème central dans l'histoire de la connaissance et la littérature y joue un rôle décisif. Car l'écriture poétique, telle que nous la présentons ici nous force à penser une connaissance encore incertaine. Elle nous force à penser une identité de la pensée au réel qui n'abroge pas la différence - un devenir-

commun qui n'implique pas nécessairement un chaos abrutissant. C'est le langage et sa dualité propre qui instaure cette béance entre un monde infiniment varié et une faculté d'abstraction, d'universalisation. La littérature doit s'aventurer dans cet espace désorganisé qui est à la fois son danger et son salut. C'est ce qu'elle nomme si souvent le silence et qui se confond avec l'envers de son matériel. Pour autant, elle sait bien qu'elle ne peut s'y laisser engloutir sans s'y perdre - ce que la folie ou la drogue ont peut-être indiqué ici. Artaud a poussé la matérialisation de la pensée jusqu'à des glossolalies aporétiques : elles étaient aussi grandioses que décevantes. Michaux s'est engagé toujours plus dans la peinture tant il avait fait l'expérience de la défection du langage. André du Bouchet a peut-être esquissé le chemin d'une écriture adjacente à son aveuglement, mais sachant toujours y résister. Il apparaît néanmoins qu'une langue poétique est convoquée ici, libre des significations immobilisantes, mais résistant à la vitesse infinie de la confusion. C'est donc bien une question de rythme et de vitesse - accélérer suffisamment pour traverser l'identité mais pas assez pour s'engouffrer dans la différence. En-deçà donc, là où une certaine forme est encore possible, là où le langage n'a pas perdu tout rapport au concept, mais sait le charrier dans toute sa valeur affective et perceptive - avec sa part d'altérité. C'est bien une pensée que nous appelons ici, mais comme nous le précisons, une pensée microscopique. Une pensée qui prenne la mesure de sa propre trace dans l'évènement de la rencontre, qui sache se reconnaître comme un des éléments de la construction du réel, mais sans pour autant s'extraire de celui-ci. Une pensée qui ne cherche ni la fusion ni le recul. Une pensée qui s'ancre autant dans la langue comme matière que dans la langue comme sémiotique. Autant dans le Verbe que dans la Vie. Une pensée qui permette à l'homme de se saisir comme une participation à Dieu - pour inscrire notre propos dans une perspective spinoziste. L'idée d'une pensée ou d'une parole qui ne soit pas séparée de la Vie ne s'exprime pas nécessairement en terme de signification. La question est de savoir sur quoi la pensée a prise. Une pensée qui ne serait pas séparée de la vie, c'est une pensée qui fait vivre, qui a prise sur le rythme, sur la pulsation de l'évènement. Une pensée qui n'est pas séparée de la vie, c'est une pensée qui en a fini avec les promesses et les annonces - c'est une pensée qui donne.

Bibliographie :

Artaud, A, *Oeuvres*, Gallimard ("Quarto"), Paris 2004.

Du Bouchet, A, *Carnets 1952-1956*, Librairie Plon, Paris, 1989. Réédition chez Fata Morgana, Montpellier, en 1994 et 1998.

Du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, P.O.L. Paris, 1979. Réédition chez Fata Morgana, Montpellier, en 1984.

- Michaux, H, *L'infini turbulent*, Gallimard, Paris, 1957.
Michaux, H, *Misérable miracle*, Gallimard, Paris, 1972.
Blanchot, M, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
Blanchot, M, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.
Deleuze, G, *Critique et clinique*, Ed de Minuit, Paris, 1993.
Deleuze, G et Guattari, F, *Milles Plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980.
Deleuze, G et Guattari, F, *Kafka*, Ed. de Minuit, Paris, 1975.
Deleuze, G et Guattari, F, *Qu'est ce que la philosophie*, Ed. de Minuit, Paris, 1991.
Derrida, J, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.
Quinsat, G, « Parler depuis un autre lieu », in *Autour d'André du Bouchet*, PENS, Paris, 1987.
Zourabichvili, F, « La question de la littéralité », in *Deleuze et les écrivains*, (collectif), Edition Cécile Defaut, Nantes, 2007.

**LES RÉCITS FICTIONNELS D'ALBERT CAMUS ENTRE
PRÉSENCE DE L'IDENTITÉ COLONIALE ET SILENCE SUR
L'IDENTITÉ AUTOCHTONE**

**THE FICTIONAL NARRATIVE OF ALBERT CAMUS BETWEEN
PRESENCE OF COLONIAL IDENTITY AND SILENCE ON
AUTOCHTONOUS IDENTITY**

**LAS HISTORIAS FICTICIOS DE ALBERT CAMUS ENTRE
PRESENCIA DE LA IDENTIDAD COLONIAL Y EL SILENCIO
SOBRE LA IDENTIDAD AUTÓCTONA**

Djamel KADIK¹

Résumé

Nous abordons dans cet article le thème de la représentation sommaire de l'identité autochtone dans les récits fictionnels d'A. Camus.

Pour développer ce thème, nous étudions l'absence d'individualisation du personnage autochtone dans des catégories textuelles comme le nom propre et les déictiques personnels, ainsi que l'absence du parcours narratif et la description rudimentaire de l'espace socioculturel de ce même personnage. Par ailleurs, nous tentons d'analyser l'image de soi de l'énonciateur A. Camus en utilisant la notion d'ethos, mais en tenant compte de la modélisation fictionnelle.

Nous estimons que cette représentation sommaire est une manifestation d'une idéologie coloniale, mais nous nuancions cette hypothèse par des contre-hypothèses.

Pour appréhender notre objet de recherche, nous empruntons des notions aux sciences du langage, notamment à la linguistique de l'énonciation et à l'analyse du discours, parfois aux sciences humaines.

Mots-clés : identité-altérité, ethos, idéologie, modélisation, individualisation.

Abstract

We analyze in this article the theme of the summary representation of autochtonous identity in the fictional narrative of A. Camus.

To develop this theme, we study the lack of individualization of the character in many narrative categories as the rarity of the proper nouns, the lack of appropriation of the language, the absence of narrative trajectory and the rudimentary description of the sociocultural space.

Besides, we analyze the image of me of the speaker, in this case A. Camus using the notion of ethos but into account the fictitious modeling.

We consider that this summary representation is a manifestation of a colonial ideology. But we confront this hypothesis by opposite hypotheses.

¹ kadik_djamel@yahoo.fr, Université Yahia Farès de Médéa, Algérie

To treat our research topic, we take notions to languages sciences, especially linguistics of enunciation and discourse analysis, sometimes the humanities.

Keywords: Identity-Otherness, ethos, ideology, modeling, individualization.

Resumen

Analizamos en este artículo el tema de la representación sumaria de la identidad autóctona en las historias de ficción de A. Camus.

Para desarrollar este tema, estudiamos la ausencia de individualización del personaje autóctono en varias categorías narrativas como la rareza de los nombres propios, falta de apropiación de la lengua, la ausencia de trayecto narrativo y la descripción rudimentaria del espacio sociocultural. Por otro lado, abordamos la imagen del mí del emisor, en este caso A. Camus, utilizando la noción de ethos pero teniendo en cuenta la modelización ficticia.

Consideramos que esta representación sumaria es una manifestación de una ideología colonial, pero matizamos esta hipótesis por hipótesis contrarias.

Para tratar nuestro objeto de investigación pedimos prestado nociones de las ciencias del lenguaje, particularmente a la Lingüística de la Enunciación y a la Análisis del discurso, a veces a ciencias humanas.

Palabras-clave: Identidad-Alteridad, ethos, ideología, modelización, individualización.

Introduction. La littérature comme représentation

Nous considérons que l'identité autochtone est représentée d'une manière sommaire dans les récits fictionnels d'A. Camus.

Mais *a priori* la notion de *représentation* ne va pas de soi, même si le thème de cet article part d'une certaine conception de la littérature qui la considère comme représentation.

Le texte littéraire a souvent été perçu comme *imitation* et *texte autotélique*. Les genres littéraires narratifs, le roman et la nouvelle surtout, ont longtemps maintenu cette conception du texte littéraire comme représentation d'un référent qui se situe en dehors de lui. L'acte de lecture des récits vraisemblables maintient également l'illusion référentielle. Les énoncés narratifs, de nature constative, favorisent cette illusion.

Dans cette même tendance, et en dépit des divergences idéologiques et méthodologiques, plusieurs méthodes critiques depuis le XIX^{ème} siècle ont pérennisé cette conception de la littérature comme représentation. Le texte littéraire serait dans un cas une manifestation de *l'Inconscient*, dans un autre cas, il exprimerait le *typique*, *la vision du monde*, *l'idéologie*, *le non-conscient social*...

Si cette conception de la littérature comme représentation est dépendante d'une vision, qui peut être toute ou à la fois, esthétique,

méthodologique, idéologique ou relative à la dimension ontologique de la littérature ; dans notre cas, elle est aussi reliée à notre propre perception, laquelle émane d'une mémoire encyclopédique qui se rattache à notre appartenance à l'identité culturelle autochtone.

La représentation comme idéologie

Nous considérons cette représentation sommaire de l'identité autochtone dans les récits fictionnels de Camus comme la manifestation d'une idéologie coloniale. Là-aussi, nous retrouvons le terme de représentation à propos de la notion d'idéologie. Nous appréhendons alors celle-ci comme une représentation faussée ou imparfaite d'une réalité sociale ou historique. Nous gardons donc la conception la plus classique de l'idéologie, mais en évacuant son aspect marxisant.

Mais si l'idéologie apparaît souvent dans le texte, elle n'est ni un *type de discours*, ni un *genre de discours*. Elle est plutôt une nébuleuse qui s'inscrit dans des pratiques discursives littéraires et non littéraires par la médiation des signes linguistiques.

Le texte littéraire est donc traversé par l'idéologie, celle-ci est considérée comme une première modélisation du réel¹. A son tour, ce texte la modélise dans la fiction : par la narration, la description, l'argumentation, le dialogue, l'explication et par la création de personnages fictifs, de récit de paroles, de récit d'événements, de narrateurs...etc.

Mais d'un autre point de vue, nous considérons aussi que l'idéologie peut se manifester dans le silence, la mi-voix ou dans l'aspect sommaire de la représentation. En fait, notre hypothèse sur l'idéologie des récits fictionnels d'A. Camus émane d'une inférence contextuelle faite à partir de la lecture de ces récits, considérés alors comme sommaires dans la manifestation de l'identité autochtone.

Cependant, cette hypothèse sur l'idéologie coloniale doit être nuancée. L'auteur était-il obligé de représenter la réalité dans son œuvre fictionnelle? Cette recherche, de notre part, des identités individuelles ou collectives dans une œuvre de fiction, n'est-elle pas le signe de l'influence de la conception qui considère la littérature comme représentation ?

Si nous supposons que cette conception va de soi, comment Camus peut-il représenter l'identité autochtone alors qu'il était vraisemblablement dans une incompetence linguistique et culturelle à comprendre parfaitement l'idiome de l'Autre et sa culture?

¹Lotman, I., *La structure du texte artistique*, Gallimard (NRF), Paris, 1980 (1977).

D'un autre point de vue, n'est-il pas plausible de justifier ce silence sur l'identité autochtone par l'influence d'une certaine esthétique romanesque supposée être caractéristique du roman français, selon Camus, et à laquelle il semble adhérer ?

*Les romanciers de cette famille se refusent aux commissions et leur seul souci semble être de mener imperturbablement leurs personnages au rendez-vous qui les attend, que ce soit la maison de retraite de Mme de Clèves, le bonheur de Juliette ou la déchéance de Justine [...]*¹

Mais s'il y avait une intention thématique exclusive dans les récits de Camus, qui pourrait être *l'absurde, la révolte, l'innocence*, devait-elle se manifester uniquement dans la représentation de l'identité coloniale? D'une manière plus générale, la fiction doit-elle rendre compte de la réalité ? Les littératures antérieures au roman prouvent le contraire en puisant leurs thèmes par exemple d'une autre littérature, de l'Histoire, de la mythologie ou de la légende.

Cependant, notre choix de corpus s'est dirigé surtout vers la prose narrative moderne, en l'occurrence le roman et la nouvelle, et l'on sait à la suite de I. Watt², que le roman comme genre se caractérise par sa prédilection pour les thèmes contemporains.

Pour une dernière mise en question, nous nuancions une dernière fois notre hypothèse. Si l'appartenance de Camus à l'idéologie coloniale (collective par définition) est certaine, du moins selon nos analyses, cependant son statut, comme intellectuel gardien des valeurs, lui permet de contester l'ordre colonial par son désir de justice et par son empathie pour « l'indigène ». Ces valeurs se manifestent dans la fiction par des personnages porte-paroles de l'écrivain, et également dans des écrits journalistiques non médiés par la modélisation fictionnelle.

Analyse du corpus

Chez Camus, l'idéologie est rarement présente comme manifestation de la parole qui dévalorise ou stéréotype les différences identitaires. En fait, si nous utilisons une métaphore visuelle, l'idéologie coloniale dans le récit

¹Camus, A., « L'intelligence et l'échafaud », in Camus, A., *Théâtre, Récits nouvelles*, Gallimard, Paris, (Coll. La Pléiade), 2002, pp.1895-1896.

²Watt, I., « Réalisme et forme romanesque » in R. Barthes, Bersani, L, Hamon Ph., et al. *Littérature et réalité*, Seuil (Coll. Points n°142), Paris, 1982.

fictif de Camus apparaît plutôt sous forme de scène racontée par un narrateur : le plan de saisie de cette scène focalise l'attention sur tout ce qui est européen.

De l'identité de l'autre. Représentation et opérateurs d'individualisation

Cette scène racontée schématise la présence autochtone en rattachant ses personnages à une ethnie mais souvent sans *individualisation*, si nous empruntons une notion de Paul Ricœur.

Ce dernier considère que celle-ci se dégage de trois opérateurs : *les descriptions définies, les noms propres et les déictiques personnels*.¹ Dans ce qui suit, nous analysons la non individualisation de l'identité autochtone dans les récits fictionnels de Camus dans deux opérateurs, le nom propre et les déictiques.

Le silence sur le nom propre

La présence des noms propres constitue pour I. Watt² une caractéristique essentielle permettant de définir le roman comme genre. Les romans d'Albert Camus, et les nouvelles aussi, ne dérogent pas à cette caractéristique, mais elle concerne surtout les personnages européens. Le silence commence donc par l'absence du nom propre désignant l'Arabe. Ce personnage est directement rattaché à son ethnie par le lexème « Arabe ». Ce dernier a cette spécificité non seulement d'avoir un déterminant mais aussi de s'adjectiviser et de perdre en conséquence la majuscule, ce qui l'éloigne de toute rigidité dans la désignation:

*Près de la bière, il y avait une infirmière arabe en sarrau blanc,
un foulard de couleur vive sur la tête.*³

Il est même pluralisé comme tout nom comptable. Par ailleurs, la dénomination « Arabe » désigne plusieurs personnages ayant des présences diégétiques différentes : L'Arabe (ou l'autochtone ?) du *Le Renégat*, n'est pas diégétiquement le même que celui de *L'hôte* ou celui de *L'étranger*.

¹Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, (Coll. Essais N° 330), Paris, 1990, p.40.

²*Op.cit.*, pp.22-23.

³Camus, A., « L'étranger » in Camus A., *Œuvres complètes*, Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 2006, p.143.

Le silence sur le discours direct

Le lexème « silence » (ou l'un de sa famille lexicale) ou des expressions équivalentes caractérisant « l'Arabe », sont redondants dans certaines œuvres d'A. Camus. Dans *L'étranger*, cette caractérisation se manifeste dans deux occurrences, par le lexème « silence » d'abord et par l'expression équivalente ensuite « sans rien dire »¹. Cette même caractérisation est aussi présente dans *La femme adultère*, et par le même lexème *silence*, mais aussi par un adjectif « muette »² qui peut être considéré comme sémantiquement équivalent au substantif « silence ».

En outre et peut-être par conséquent, les discours directs de l'autochtone sont très rares. Ils sont absents dans *La mort heureuse* et *La peste* et quasi-absents dans *L'étranger*. Cependant, une manifestation plus saillante de ce discours survient dans des récits de fiction ultérieurs comme *L'exil et le Royaume*, mais l'interaction verbale y demeure limitée.

Rappelons, à la suite de Benveniste³, le rôle essentiel, des déictiques personnels (qu'il appelle indicateurs) dans l'instauration de *l'instance du discours*. Dans le récit, cette instance apparaît dans les discours directs.

Analysons maintenant l'un de ces discours de l'autochtone, *L'étranger* nous les donne dans deux occurrences uniquement. Dans ces deux cas, ce n'est pas un vrai dialogue au sens axiologique du terme. Il est non seulement un conflit, mais un affrontement verbal et physique dépourvu de toutes séquences *d'ouverture* ou de *clôture* qui caractérisent le modèle idéal de la conversation établi par l'analyse conversationnelle. En outre, ce n'est plus le narrateur principal qui rapporte la parole de l'autochtone mais un personnage dans un deuxième niveau narratif, *un récit dans un récit* en quelque sorte.

L'autre, il m'a dit : « Descends du tram si tu es un homme ; ». Je lui ai dit « Allez reste tranquille. » Il m'a dit que je n'étais pas un homme ; « Alors je suis descendu et je lui ai dit « Assez ça vaut mieux ou je vais te mûrir. » Il m'a répondu : « De quoi ? » Alors je lui en ai donné un. Il est tombé. [...] Je lui ai demandé s'il avait son compte. Il m'a dit « oui. »⁴

¹*Idem.*, p. 169 et p.173.

²Camus, A., « La femme adultère » in Camus Albert, *Théâtres, récits, nouvelles*, Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 2005, p.1560.

³Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p.260.

⁴Camus, A., *Op.cit.*, p.157.

Dans cet exemple, nous constatons des *interventions* très brèves de l'autochtone, constituées d'une phrase, parfois uniquement d'un lexème.

Cependant, dans la nouvelle *L'hôte*, une parole moins conflictuelle se manifeste dans un échange où l'autochtone répond à l'Européen, un instituteur. Celui-ci parle à « l'Arabe » dans sa langue. Mais curieusement, si la parole est donnée une seule fois à cet autochtone, elle lui est vite ravie :

« Ça, c'est la piste qui traverse le plateau. A un jour de marche d'ici, tu trouveras les pâturages et les premiers nomades. Ils t'accueilleront et t'abriteront, selon leur loi. » L'Arabe s'était retourné maintenant vers Daru et une sorte de panique se levait sur son visage : « Écoute », dit-il. Daru secoua la tête : « Non, tais-toi, maintenant, je te laisse. »¹

L'intervention de l'Arabe est brève, s'il essaie parfois de prendre l'initiative dans la conversation, il est vite empêché par la non-coopération linguistique de l'Européen.

Remarquons aussi, qu'à cette rareté de la subjectivité linguistique sous forme de discours direct, s'ajoute aussi l'altération de cette même subjectivité, que ce soit dans le discours indirect ou dans le discours narrativisé.

Le jour de mon arrestation, on m'a d'abord enfermé dans une chambre où il y avait déjà plusieurs détenus, la plupart des Arabes. Ils ont ri en me voyant. Puis ils m'ont demandé ce que j'avais fait. J'ai dit que j'avais tué un Arabe et ils sont restés silencieux. Mais un moment après, le soir est tombé. Ils m'ont expliqué comment il fallait arranger la natte où je devais coucher.²

L'altération de la subjectivité linguistique est manifeste dans ce discours rapporté par la non appropriation de la langue par le sujet autochtone, sa parole n'est considérée que comme un événement.

Le silence sur l'espace autochtone

Si on prend l'espace culturel algérien à l'époque de Camus, il se présente comme pluriculturel. Mais les œuvres fictionnelles de cet écrivain

¹Camus, A., « l'hôte », in Camus Albert, *Théâtres, récits, nouvelles*, Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 2005, p.1623.

²Camus, A., 2006, *Op.cit.*, p.182.

hiérarchisent cet espace en insistant d'abord sur l'espace identitaire européen.

Par exemple, l'espace autochtone est complètement absent dans *L'étranger*. Dans *La mort heureuse*, une certaine distance proxémique sépare le personnage de cet espace sans que le narrateur ne le décrive, il est désigné uniquement par un toponyme :

Et puis ce fut Alger, la lente arrivée au matin, la cascade éblouissante de la Kasbah au dessus de la mer, les collines et le ciel, la baie aux bras tendus, les maisons parmi les arbres et l'odeur déjà proche des quais¹.

En revanche, et diachroniquement, nous observons une certaine ampleur de la description de l'espace autochtone dans des récits ultérieurs comme ceux de *L'exil et le royaume*. En effet, dans *La femme adultère* se manifeste des culturèmes « indigènes » comme *burnous* et *minaret*.

Tous les Arabes plongèrent le nez dans leurs burnous et se ramassèrent sur eux-mêmes. « Ferme la porte », hurla Marcel.²

Dans cette nouvelle, le personnage européen s'introduit dans l'espace autochtone. Mais cette introduction, comme nous allons le voir, est éphémère.

La hiérarchie actantielle

Observons qu'au niveau actanciel, les personnages autochtones sont secondaires dans les récits fictifs de Camus. Ils ont rarement le statut de *sujet* qui cherche un *objet de valeur*. Même dans le cas de « l'Arabe » dans *L'étranger*, il n'est pas dit expressément qu'il est un anti-sujet de Raymond.

Au niveau axiologique, si ce personnage est neutre dans *L'étranger*, on pourrait remarquer, concernant les autres personnages autochtones, en plus de leur secondarité et leur taciturnité, une certaine marginalisation sociale et une dévalorisation qui caractérisent plusieurs d'entre eux: femme facile et prisonniers dans *L'étranger*, assassin dans *L'hôte*, despote dans *Le renégat*.

Par ailleurs, nous pourrions résumer les événements accomplis (souvent subis) par les personnages autochtones comme suit :

¹Camus, A., 2006, *Op.cit.*,p.1154.

²Idem.. p.1563.

Raymond agresse l'Arabe (*L'étranger*).
Meursault ment à propos de la Mauresque (*L'étranger*).
l'Arabe blesse Raymond. (*L'étranger*).
Meursault tue l'Arabe. (*L'étranger*).
Les autochtones arrachent la langue de l'Européen, mais celui-ci, par sa parole (sous forme de monologue intérieur) les réduit au silence. (*Le renégat*).
Daru essaie de sauver l'Arabe de la prison (*L'hôte*).

Dans la plupart de ces macro-propositions, L'Arabe joue le rôle de *patient*. C'est l'Européen qui joue souvent le rôle de *l'agent* : négatif pour les deux premières propositions et la quatrième, et positif pour la sixième proposition.

De l'identité de soi. L'ethos

L'identité individuelle ou collective se manifeste dans le texte littéraire à travers la médiation langagière. Cette dernière prend la forme d'un texte (écrit ou oral et même sémiotique) appartenant à un type de discours, littéraire ou non littéraire. Mais cette médiation n'est pas la seule dans la genèse et la manifestation textuelles. Comme l'affirmait M. Bakhtine¹, d'autres contraintes (plus souples certes) gouvernent également chaque énoncé, celles des genres du discours.

L'ancienne rhétorique, celle d'Aristote en particulier, a utilisé le terme d'*ethos* pour désigner l'image de soi du locuteur qui apparaît dans le filament de son discours oral. Cette notion est reprise par Maingueneau pour être appliquée au discours littéraire et non littéraire et aux discours oraux et écrits. Cependant, cette notion n'apparaît pas chez Aristote dans *Poétique* mais dans *Rhétorique*, et parmi d'autres notions caractérisant le discours « efficace ». La dimension argumentative n'est pas toujours très présente dans le texte littéraire, à moins de considérer que chaque texte contienne une dimension argumentative. Par conséquent, *l'ethos* en tant que notion, doit être adapté aux divers genres littéraires. On le sait que dans le texte littéraire, l'auteur ne prend pas souvent la parole en son nom propre. Son énonciation est généralement modélisée par la fiction, dans notre cas, la fiction narrative. Dans les récits camusiens, il n'est peut-être pas approprié de référencer les paroles de Meursault (dans *La mort heureuse*), de Meursault (dans *L'étranger*) ou de Janine (dans *La femme adultère*) directement à

¹Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

l'énonciateur Albert Camus, d'où la difficulté de trouver un ethos ou une image de soi de Camus à partir de ses œuvres de fiction. Peut-être, est-il plus tentant, de rechercher cette image de soi dans des œuvres littéraires de diction selon l'acception de G. Genette, *essais, récit autobiographique* par exemple, et pourquoi pas dans ses textes non littéraires appartenant au discours journalistique. Cela pourrait être un projet de recherche valable en soi, mais contentons-nous dans ce travail de mettre en rapport un seul texte factuel de Camus, *Noces*, avec ses autres récits de fiction, pour essayer de cerner un certain *ethos*. Ce dernier se manifeste donc d'abord dans l'essai *Noces* d'une manière disons archétypale, pour s'irradier ensuite dans la fiction narrative camusienne. Bien entendu, nous ne pouvons étudier dans cet article toute cette image de soi, dans la totalité des œuvres de Camus. Mais signalons quand même que cette volonté de chercher cette identité du sujet Camus dans ses deux dimensions, individuelle et collective n'est justifiée que par notre souci premier de mettre à l'épreuve notre hypothèse sur la prédominance de la représentation de l'identité d'appartenance de Camus sur celle de l'Autre. Remarquons également que Camus n'exclut pas l'identité (ou les identités) autochtone de sa conception d'une identité méditerranéenne à peine esquissée dans ses textes littéraires et non littéraires. Mais la lecture des œuvres de cet écrivain nous fait penser que cette identité méditerranéenne ne tient pas vraiment compte des différences identitaires, du fait de la prédominance de l'identité européenne dans la représentation.

Noces est un essai de jeunesse qui mêle description et méditation, il se déploie comme un écrit où la subjectivité linguistique de Camus n'est pas médiée. Cette subjectivité se manifeste textuellement par des modalités du discours, dans l'acception de E. Benveniste, comme l'emploi des déictiques personnels *je* et *nous* et l'utilisation du présent de l'énonciation. Ces modalités rapprochent ce texte de la subjectivité oratoire par cette non médiation entre le locuteur et celui qui assume l'énonciation. Le *je* est ici un *je* camusien et le *nous* révèle ce même *je* inséré dans une communion identitaire.

[...] *Nous* marchons à la rencontre de l'amour et du désir. *Nous* ne cherchons pas de leçons, ni l'amère philosophie qu'on demande à la grandeur. Hors du soleil, des baisers, et des parfums sauvages, tout nous paraît futile. Pour moi, *je* ne cherche pas à y être seul. *J'*y suis souvent allé avec ceux que *j'*aimais et *je* lisais sur leurs traits le clair souvenir qu'y prenait le visage de l'amour.¹

¹Camus, A., 2006, *Op.cit.*p.106.

Ethos et identité d'appartenance

Cet essai valorise une identité individuelle et collective, laquelle se rapproche d'une présentation de soi mythifiée. Le présent linguistique, dominant comme temps de la subjectivité et de l'exposé, contribue à cette euphorie identitaire individuelle et collective.

La description paraît « expressive » dans *Noces* où le narrateur-personnage décrit non seulement ses actes en train de s'accomplir mais aussi le paysage de la ville algérienne de Tipaza dans sa magnificence. Deux thèmes se dévident donc, celui du paysage de Tipaza avec ses sous-thèmes aquatiques et végétaux et l'auto-description des actes du narrateur personnage. La mythification abolit les antagonismes et les accidents du récit à intrigues, et la nature, par procédés d'hypallage, acquiert une corporalité sensuelle qui est ordinairement propre à l'être humain.

L'ethos camusien, dans son *ton*, si nous utilisons un terme de Maingueneau¹, se manifeste dans deux propriétés, l'une corporelle dans un espace imbibé de lumières, d'eau et de soleil et l'autre caractérielle celle de l'estime de soi individuel et collectif qui thématise (au sens de Brémond) le concept *d'orgueil* en lui donnant une charge positive².

La dimension argumentative n'est pas tout à fait absente de cet essai, mais nous voudrions aller plus loin pour comparer cet ethos à d'autres notions qui apparaissent dans les sciences humaines et qui rappellent l'ethos. En effet, dans cette image de soi véhiculée par l'ethos se manifeste également un sujet psychologique ou/et social

Le récit camusien paraît à certains endroits comme une création ludique ou fantasmatique, manifestation d'une image de soi narcissique, celle du sujet descripteur, qui à l'instar de Narcisse de la mythologie, ne voit que sa propre image mais sans réussir tout à fait à évacuer l'Autre. Dans *Noces*, il s'agit plutôt d'un fantasme « réalisé » ou d'un jeu (adulte), au sens freudien du terme, dans lequel le sujet réalise sa plénitude libidinale et égocentrique.

*Nous marchons à la rencontre de l'amour et du désir. Ne
cherchons pas de leçons, ni l'amère philosophie qu'on demande à la*

¹Maingueneau, D., *Le discours littéraire*, Armand Colin, Paris, 2004.

²Brémond, C., « Concept et thème », pp. 415-423, *Poétique (Du thème en littérature)*, Novembre, Seuil, Paris, 1985.

grandeur. Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile.¹

Noces crée son mythe, tout en voulant se débarrasser des mythes ancestraux : un mythe moderne sans sacralité fait de plénitudes corporelle et affective dans un présent continuél sans histoire (et sans Histoire) où le *Je* individuel et le *Nous* collectif se réalisent à merveilles. Le réel se transforme en fantasme réalisé qui ne perd pas pour autant une certaine fictionnalisation métaphorique, qui est aussi une hypallage comme nous l'avons mentionné, et dans laquelle la nature incarne l'amour humain à partir d'une métaphore filée végétale et aquatique tissée par le script nuptial.

J'y suis souvent allé avec ceux que j'aimais et je lisais sur leurs traits et le clair sourire qu'y prenait le visage de l'amour. Ici, je laisse à d'autres l'ordre et la mesure. C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier. Dans ce mariage de ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres, et perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature.²

Ce mythe ou ce jeu confond le *Je* individuel et le *Nous* collectif:

Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de le partager avec toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse, qui puise sa grandeur dans sa simplicité et debout sur les plages, adresse son sourire complice au sourire éclatant de ses ciels.³

Nous avons déjà dit que cet ethos s'irradie dans les œuvres fictionnelles de Camus et se manifeste également dans le roman inachevé à caractère autobiographique⁴ *Le premier Homme*. Il se modélise dans le récit par la présence d'une histoire avec son espace-temps, ses personnages et leurs actions. L'énonciateur Camus se distancie ici et n'assume aucune parole en son nom propre. Mais, la filiation entre l'ethos, qui apparaît dans *Noces* et celui qui apparaît dans la fiction, est certaine. En effet, cette jouissance du corps et du cœur apparaît chez Mersault dans *La mort heureuse* et également chez Meursault dans *L'étranger*. Ce jeu existe même dans *Le premier homme* sous sa forme enfantine⁵.

¹ Camus, A., 2006, *Op.cit.*p.106.

² *Op.cit.* p. 106.

³ *Op.cit.*, p.110.

⁴ Roman inachevé, on ne peut présumer sur sa généricité définitive.

⁵ Camus, A., *Le premier homme*, Gallimard (Coll. Folio), Paris, 2004, pp.63-64.

Mais ce fantasme presque parfait commence à déperir à partir de la scène de l'assassinat de L'Arabe dans *L'étranger*.

*J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage ou j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.*¹

Après ce roman, la thématique du plaisir devient un désir non réalisé dans *Le malentendu* ; dans d'autres, il est nostalgie ou réincarnation imparfaite dans un monde fait de guerres, de conflits et de turpitudes (*Le retour à Tipaza*). Dorénavant, les récits fictionnels choisissent un ailleurs où le jeu égocentrique n'est pas de mise : le désert dans *L'exil et le royaume*, Amsterdam dans *La chute*.

Mais curieusement ce fantasme (psychologique), et cet ethos, transmute, il se manifeste encore une fois dans une nouvelle structure diégétique ayant les mêmes caractéristiques du jeu ou du fantasme réalisé, et qui se sont manifestées dans *Noces*, *La mort heureuse* et *L'étranger*. Mais l'éthos est modélisé ici (dans *La femme adultère*) par un personnage féminin, Janine, et dans un cadre chronotopique autochtone plus saillant que dans les récits précédents.

*Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir se combattaient. Devant elle les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. [...] En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence en fît en elle.*²

En effet, nous trouvons les mêmes concepts thématiques qui se trouvent dans les premières œuvres de Camus : la libido et la plénitude. Mais l'espace naturel est ici culturalisé par la présence autochtone, contrairement à l'univers marin des premiers récits. Mersault, Meursault ou le jeune Camus trouvent leurs plénitudes sensuelles et égocentriques à la fin. Par

¹Camus, A., 2006, *op.cit.*, p.176.

²Camus, A., « La femme adultère » in « L'exil et le royaume, nouvelles », 2005, *Op.cit.*, pp.1574-1575.

contre, Janine s'évade de l'endroit désertique sublime. Après son expérience harmonieuse avec la nature, elle se sent culpabilisée et rejoint le lit conjugal en pleurant. Le titre « La femme adultère » trouve-t-il ici son interprétation comme l'expression d'une trahison symbolique de l'identité d'appartenance par Janine ? Janine n'a pas pu s'identifier complètement à l'univers de l'Autre dans ses dimensions naturelle et culturelle, elle retourne vite à son lit pour retrouver son mari.

Conclusion

Notre objectif dans ce travail était d'étudier la représentation de l'identité autochtone dans les récits fictionnels d'Albert Camus. Nous avons ainsi pu constater que cette identité est représentée sommairement. L'autochtone, dans les récits de fiction de Camus, est peu individualisé que ce soit dans la rareté des noms propres qui le désignent ou que ce soit dans sa non appropriation de la langue. Par ailleurs, nous avons remarqué, à partir de l'analyse de quelques exemples tirés de ces récits, que le personnage est rarement un sujet agissant ayant un parcours narratif. Ajoutons à cela la rareté de la description de l'espace autochtone.

Nous avons expliqué ce manque de présence de l'identité autochtone par une idéologie coloniale qui focalise la représentation sur tout ce qui est européen. Mais cette hypothèse a été souvent mise en cause par diverses contre-hypothèses, comme l'incompétence culturelle du scripteur Albert Camus à appréhender la culture autochtone, ou par une esthétique romanesque à laquelle il pourrait adhérer et qui exclut la mimésis réaliste...

Au terme de cette contribution, nous pensons que pour appréhender l'identité autochtone, ou l'ethos, d'une façon plus complète dans les œuvres de Camus, il faudrait élargir le corpus vers d'autres écrits camusiens littéraires et non littéraires. Ce qui ne peut, hélas, être réalisé dans un seul article.

Bibliographie

- Adam, J.-M., Petitjean, A., *Le texte descriptif*, Nathan-Université, Paris, 1989.
Amossy, R., *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, Paris, 2010.
Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.
Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.
Brémond, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
Brémond, C., « Concept et thème », pp. 415-423, *Poétique (Du thème en littérature)*, Novembre, Seuil, Paris, 1985.
Camus, A., *L'exil et le royaume*, Gallimard (Coll. Folio), Paris, 2001.
Camus, A., *Le premier homme*, Gallimard (coll. Folio), Paris, 2004.
Camus, A., *Théâtres, récits, nouvelles*, Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 2005.

- Camus, A., *Œuvres complètes*, Gallimard (Coll. La Pléiade), Paris, 2006.
- Genette, G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991.
- Greimas, A.J., Courtés, J., *Sémiotique (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage)*, Hachette, Paris, 1993 (1989).
- Hamon, Ph, *Texte et idéologie, valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, PUF, (coll. Ecriture), Paris, 1984.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.
- Le Galliot, J., *Psychanalyse et langages littéraires (théorie et pratique)*, Nathan, Paris, 1999.
- Lotman, I., *La structure du texte artistique*, Gallimard (NRF), Paris, 1980 (1977).
- Maingueneau, D., *Le discours littéraire (Paratopie et scène d'énonciation)*, Armand Colin, Paris, 2004.
- Mendras, H., *Eléments de sociologie*, Armand Colin, Paris, 1984.
- Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, (Coll. Essais N° 330), Paris, 1990.
- Traverso ; V., *L'analyse des conversations*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Watt I., « Réalisme et forme romanesque » in R. Barthes, L. Bersani, PH. Hamon et al. *Littérature et réalité*, Seuil (Coll. Points n°142), Paris, 1982.

**ITALIEN, INDIEN, HOMOSEXUEL : L'EXPÉRIENCE DE LA
MARGE DANS LA MULTICULTURALITÉ QUÉBÉCOISE ET SES
RÉPERCUSSIONS IDENTITAIRES**

**ITALIAN, INDIAN, HOMOSEXUAL : EXPERIENCING
MARGINALITY IN QUEBEC'S MULTICULTURALITY AND ITS
REPERCUSSIONS ON IDENTITY**

**ITALIANO, INDIANO, OMOSESSUALE: L'ESPERIENZA DELLA
MARGINALITÀ NELLA SOCIETÀ MULTICULTURALE
QUEBECHESE, E IL SUO IMPATTO SULL'IDENTITÀ**

Loïc BOURDEAU¹

Résumé

Micone (1992), Poulin (1987) et Vallée (2005) mettent, chacun à leur manière, la lumière et l'accent sur la différence. L'autre que « je » suis s'avère hautement conflictuel avec l'autre que « je » rencontre. Dans cette mesure, il y a une réelle perte identitaire qui place les héros de chaque texte dans un vortex extra-culturel, c'est-à-dire, en dehors de l'acceptation par les autres et de facto, de soi. En oscillant entre deux (trois ?) mondes, les personnages sont conscients de leur altérité « marginalisante ». Kristeva et Nancy aideront à comprendre la peur qu'engendre l'autre et nous verrons comment l'acceptation peut être envisagée. A travers cet article, je me propose de mettre en avant la différence comme la causalité d'une déconstruction et reconstruction du soi, ainsi que la traduction d'une malaise historique. Si Sartre considère l'autre comme essentiel à la connaissance de soi, il convient de voir comment l'autre s'érige aussi comme une barrière identitaire. Qu'il soit métis, immigré ou paria sexuel, l'autre déclenche une exploration intérieure inévitable, car l'identité reste constamment en proie à la différence.

Mots-clés : marginalisation, de/reconstruction, identité, sexualité, hybridité

Abstract

Micone (1992), Poulin (1987) and Vallée (2005) each put the light on the difference. The other that « I » am turns out to be utterly conflicting with the other that « I » encounter. To that extent, there is a true loss of identity, which places the heroes of each text in an extra-cultural vortex ; that is to say outside of the process of acceptance by the others, and de facto by oneself. While swaying between two (three ?) worlds, the characters are aware of their « marginalising otherness ». Kristeva and Nancy will help us understand this fear born out of being « other » and we shall see how acceptance can be envisaged. Throughout this article, I would like to put to the forefront the difference as that which causes a deconstruction and reconstruction of oneself, as well as the result of a historical malaise. If Sartre considers the other as essential to gaining knowledge about oneself, one must see how the other can represent an obstacle to identity. Whether they be

¹ lbourdeau@ucdavis.edu, Université de Californie, Davis, EUA

metis, immigrant or homosexual, the other triggers an inevitable introspection process, because identity constantly remains the prey of difference.

Keywords: marginalization, de/reconstruction, identity, sexuality, hybridity

Riassunto

Micone (1992), Poulin (1987) e Vallée (2005), ognuno alla sua maniera, mettono la luce e l'accento sulla differenza. L'altro che « io » sono si rivela altamente conflittuale con l'altro che « io » incontro. In questo senso, c'è una vera perdita identitaria che spinge i protagonisti di ogni testo in un vortice extra-culturale, cioè fuori dall'accettazione di sé, dagli altri e de facto. Oscillando fra due (tre ?) mondi, i personaggi sono consapevoli della loro alterità « emarginante ». Kristeva e Nancy ci aiuteranno a capire questa paura generata dall'altro, e vedremo come l'accettazione può essere considerata. Attraverso quest'articolo, mi propongo di evidenziare la differenza come causalità di una decostruzione e ricostruzione del sé, così come l'espressione di un malessere storico. Se Sartre considera l'altro come essenziale alla conoscenza di sé, è necessario vedere come l'altro si erige come una barriera identitaria. Sia meticcio, immigrato o paria sessuale, l'altro scatena un'inevitabile esplorazione interiore, l'identità essendo costantemente in preda alla differenza.

Parole-chiavi: emarginazione, de/ricostruzione, identità, sessualità, ibridità

A travers *Volkswagen Blues*¹, *Le Figuier enchanté*² et *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée³ nous verrons comment la migration et la marge donnent lieu à une déconstruction et une reconstruction identitaire. Ce thème n'est pas nouveau, mais je souhaite montrer comment l'Autre est responsable de cette « déconstruction et reconstruction ». Cette analyse se divise en deux parties principales. D'abord une analyse des deux romans, puis séparément, une analyse cinématographique. Bien que les thèmes se recoupent, les textes de Poulin et Micone mettent plus en avant l'altérité « originelle », alors que Vallée s'intéresse aux questions d'altérité dans la sexualité. Chacun des héros dont nous allons parler sont des êtres plus ou moins libres, qui s'inscrivent dans un processus non-fusionnel de rencontre avec l'autre, tout en restant indépendants, ou du moins ils le deviennent. Les différents groupes majoritaires présentés dans les textes à l'étude sont frappants de part l'ardeur avec laquelle ils tentent d'imposer un modèle à suivre, rendant alors sinieuse la route vers la découverte ou l'acceptation identitaire. Nous verrons que les trois textes soulignent l'instabilité des croyances, des idées reçues et donnent naissance à une remise en question inévitable. Les personnages en migration font face à de nouveaux horizons inconnus qui participent de la création d'un univers autre, un univers où le soi s'avère

¹ Jacques, Poulin, *Volkswagen Blues*, Québec : Léméac, 1987

² Marco, Micone, *Le Figuier enchanté*, Montréal : Boréal, 1992

³ Jean-Marc, Vallée, *C.R.A.Z.Y.*, Soda Pictures Ltd, 2005

différent, changeant. L'Autre est alors responsable de ce phénomène de déconstruction, plaçant les individus dans un état de vulnérabilité, en proie à de nouvelles approches de la vie. Cela a alors un impact sur l'identité. D'entrée de jeu, les personnages renferment un certain malaise et se posent des questions sur leur statut social. « Qui suis-je ? » devient la question prédominante de ces textes, où l'Homme cherche à se définir par rapport aux codes de la société. Pour ces individus, il devient néanmoins évident que la réponse n'est pas directe, car le soi n'est pas fixe et définitif. Le soi évolue avec le temps, change.

Poulin et Micone : Altérité dans le « partir »

Partir représente l'élément essentiel de *Volkswagen Blues* et du *Figuier enchanté*, et est en effet l'élément déclencheur des diverses aventures. Chez Poulin, le départ du Québec représente une échappatoire au malaise qui vit le jour avec la Révolution Tranquille, tandis qu'il s'agit d'un exil salvateur chez Micone ; quitter une Italie en proie à la misère. Concentrons-nous plus en détails sur les contextes historiques, qui ont rendu le « partir » inévitable. Pour l'œuvre de Poulin, écrite dans les années 80, nous pouvons parler d'une représentation de la société québécoise de l'époque. Par métonymie, les héros représentent toute la société. En effet, Pierre Nepveu voit Jack « comme une métaphore de la culture québécoise : indéterminée, voyageuse, en dérive. »¹ D'autres critiques, comme Jean Levasseur, caractérisent les œuvres de Poulin comme l'allégorie du « mal de vivre » et reflète ces années de Révolution, [qui] étaient une période de changements rapides vécue par le Québec de 1960 à 1966. [Certains diront 1970.] En partant, le personnage de Jack fait face à un nouveau pays. Il quitte le Québec pour prendre conscience de son américanité, volontairement ou non. Pour la Grande Sauterelle, elle n'a pas de but précis (semble-t-il) ; avant de rencontrer Jack elle errait, et se joint à lui pour de nouvelles aventures, qui peut-être lui apporteront des réponses. Ils s'attendent à un pays où tout est possible et nous voyons ici les effets de l'*American dream*. Dès le deuxième chapitre, Jack raconte l'histoire de l'El Dorado qui vient faire écho à ce qu'il attend de l'Amérique. Tout comme la population québécoise, Jack prend en effet conscience d'une autre dimension, à savoir l'américanité.

¹ Pierre, Nepveu, *L'Écologie du réel*. « Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine », Montréal : Boréal, 1988, p.216

Peut-on dire que Jack voit en l'Amérique un moyen de se sentir mieux et de régler ses problèmes ? Certes il y a l'espoir de pouvoir trouver des réponses à ses questions. Cette approche est aussi évidente dans le *Figuier enchanté*, puisque le départ est, en effet, inévitable, salvateur.

En cent ans, près de vingt-cinq millions d'Italiens quittèrent leur pays, les uns allant, vers la fin du siècle, remplacer les esclaves nouvellement affranchis de l'Amérique du Sud, les autres déferlant sur l'Amérique du Nord.¹

L'Histoire du Canada montre deux vagues d'immigration importantes. Cette immigration était souhaitée pour garder l'économie du pays à flot ; toutefois, il faut garder en tête que jusqu'à 1947 l'immigration en provenance d'Italie était interdite.² Ainsi, entre 1880 et 1910, la première vague d'immigration eut lieu. Quatre décennies plus tard, le pays expérimente une deuxième période de forte immigration, dont celle des Italiens du sud, qui tentaient d'échapper à la pauvreté de leur pays.

Le « partir » s'inscrit donc dans une dimension très historique et nous allons à présent nous concentrer sur l'aspect déconstructeur de cet exil.

Interaction, introspection : déconstruction des acquis, du soi

Dans un essai de Michael O'Dea sur les *Confessions*, l'accent est mis sur l'importance de l'Autre pour se connaître soi-même et sur son rôle pendant le voyage.

There is a third dimension to the presence of the other in the work, not directly implicating the reader: this is the story of a life lived among men and women, a life shaped and reshaped by the successive encounters that make a destiny out of the accidental and the haphazard.³

Nous voyons que Rousseau, au cours de sa vie et de ses voyages, a fait diverses rencontres qui se sont avérées indispensables, sont devenues des « lifelong friends [et représentent des] vital influences who have shaped the direction of his life. »⁴ Dans un roman comme *Volkswagen Blues* ou *Le Figuier enchanté* où les protagonistes ne savent pas toujours quelle « direction » prendre, l'Autre apporte une contribution inestimable. Tout

¹ *Ibid.*, p. 12

² <http://www.whitepinepictures.com/seeds/iii/34-f/history2-f.htm>, 22/11/2010

³ Paul, Gifford et Johnnie, Gratton, *Subject matters*, Amsterdam: Rodopi, 2000, p.46

⁴ *Ibid.*, p.50

comme Rousseau, leur trajet est le fruit de rencontres inattendues, mais sans lesquelles tout espoir serait perdu. Je pense que Jack se serait rapidement retrouvé dans une telle situation d'impasse, s'il n'avait pas fait la rencontre de Pitsémine, qui a une certaine propension à l'extraversion. Cette réalité est plus sombre chez Micone, qui utilise ce thème, mais met surtout l'accent sur le rejet et la difficulté d'avancer. Pour Vallée, l'Autre a une dimension légèrement différente et peut pousser le héros à ses limites, instaurant un climat de tensions et de pression, qui retarde l'introspection et l'acceptation de ce qu'il est.

Les deux romans racontent donc l'histoire de l'Homme, défini par Rousseau comme un animal social¹ évoluant dans un monde où l'autre est indispensable, ou tout simplement inévitable, et est vecteur de changement. Ces romans, en plus d'être l'histoire d'individus, relatent aussi l'histoire de différents continents. Alors, il me semble crucial d'analyser l'Autre en tant qu'autre géographie déconstructrice. Dans un roman de la route comme *Volkswagen Blues*, où deux individus traversent tout un continent, la nouveauté culturelle est significative et les protagonistes prennent conscience de ce que je nomme le « hors-Québec ». En ce qui concerne *Le Figuiier enchanté*, nous allons voir aussi comment la traversée transatlantique donne lieu à la découverte d'un nouveau monde, à la reconstruction d'une nouvelle Italie et à la déconstruction.

Pour Micone d'abord, nous avons pu voir que l'émigration s'effectue en plusieurs étapes avec le départ du père suivi ensuite par le reste de la famille. Ce système de parrainage donne alors lieu à un rassemblement communautaire. Si l'on se penche sur le chapitre « L'Amigré »², nous voyons comment le jeune Luca vit chez sa tante et « il reste assez de place pour y mettre un grand lit pour [Micone]. »³ Nous pouvons voir que l'Italie, si divisée au départ est forcée de s'unir une fois sur le nouveau continent, car il s'agit d'une question de survie. Les problèmes économiques et surtout politiques disparaissent, pour laisser place à une communauté soudée, qui partage les mêmes valeurs, au sein d'un pays multiethnique. Les traditions perdurent, telle que la « sauce tomate »⁴; métonymie de l'attachement à l'Italie et à ses traditions, on peut comprendre la nécessité et la volonté de rester dans un même groupe ethnique. Tout comme « Saint-Philippe-Bénizi, [c]e nom à consonance italienne [...] rassura »⁵ Micone, les Italiens avaient

¹ Jean-Jacques, Rousseau, *Du contrat social*, Paris, Gallimard, 1762

² Micone, *op. cit.*, p.51

³ *Ibid.*, p.52

⁴ *Ibid.*, p.53

⁵ *Ibid.*, p.63

certainement besoin de se reconnaître et de reconnaître leur culture dans le nouveau monde, afin de se sentir moins étrangers. La traversée a d'autant plus d'impact dans ce roman, puisqu'elle s'effectue dans les deux sens. De retour au pays, il rêve et dit :

Dans la première nouvelle, un émigré s'apercevait, une fois arrivé à destination, que non seulement son ombre l'avait quitté mais que, chaque fois qu'il s'exposait au soleil, il était pris d'étourdissements. Lorsqu'il rentra chez lui, après quelques années, il n'y trouva que des ombres. [...] Qu'est-ce que j'avais laissé derrière moi en quittant le village ?¹

Il s'agit d'une allégorie de l'identité migrante. En partant, Micone fut en proie à des modifications identitaires irréversibles. Dans le village, il n'est plus un simple Italien, il est « celui qui a réussi à émigrer ». Dans une telle situation, le jeune perd facilement pied et questionne alors son statut.

Chez Poulin, la traversée du continent montre l'ambivalence entre les deux cultures (québécoise et américaine), traduite par le mélange des langues, qui force les voyageurs à faire face à l'Amérique. Dès le passage de la frontière entre le Québec et les États-Unis, ils sont confrontés à cet autre pays et devront l'accepter pour avancer. Doit-on y voir une apologie de l'anglais ? Pour sûr, on peut parler d'un réveil, d'une prise de conscience de ce qui entoure le Québec. Mais le voyage est aussi l'occasion pour Jack de faire face à une nouvelle vision de son frère et de l'Histoire. La Grande Sauterelle en est l'auteure ; elle détruit le mythe de l'Amérique, parle des massacres des Indiens et détruit les héros de Jack. Avec *Volkswagen Blues*, nous sommes dans une optique quasi métahistorique. Quand bien même il y aurait des livres explicites sur la torture des Indiens, Jack ne semble pas en avoir connaissance et c'est la Grande Sauterelle qui le met face à cette nouvelle réalité. Parfois, cela a pour conséquence de plonger Jack dans un certain état dépressif, à force de lire « la violence qui éclatait [...] à chaque page »² mais c'est un passage nécessaire pour comprendre que la remise en question est essentielle pour tout et surtout avec Théo.

Pour chaque texte, on peut voir comment les « [é]critures transnationales et transculturelles [...] opèrent le passage de la *transe* au paradigme du *trans*, de l'identité assignée à celle de la traversée. »³ La question de « l'identité assignée » souligne les conséquences du passage

¹ *Ibid.*, p.81-82

² Poulin, *op. cit.*, p.136

³ Carmen Mata, Barreiro, « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n°1, 2004, p.44

d'un pays à l'autre. A cause de la traversée *transatlantique*, le voyageur ou l'émigrant est victime d'un changement de statut et donc d'identité. A Montréal ou aux États-Unis, les héros se retrouvent dans un « entre-deux » (ou trois) culturel, qui pousse les héros à une instabilité identitaire.

Reconstruction et acceptation : définir l'hybridité

Dans *Volkswagen Blues*, le symbole le plus remarquable de la renaissance est exprimé par l'eau. Le nom de famille de Jack met en exergue son importance dans la reconstruction d'un nouveau soi. En effet, « Waterman », traduit par « batelier » montre le lien direct avec l'eau. Cela peut se traduire par une certaine propension à la remise en question et à l'instabilité (de l'eau). De plus, son métier d'écrivain renforce l'idée de la création d'une autre vie. Le choix onomastique de Poulin place donc son personnage principal dans une position de vulnérabilité et son parcours géographique va également profiter à l'introspection. L'eau, c'est aussi les fleuves. La géographie de *Volkswagen Blues* est un moyen de revivre les aventures des pionniers qui suivaient les rivières. Il convient d'aller plus loin et de voir que l'eau a un symbolisme différent pour Jack et Pitsémine. Même si Poulin « s'en est servi comme point de départ de [leurs] expéditions »¹, il faut envisager l'eau comme l'élément déclencheur des questionnements identitaires et des réflexions internes. « Jack parla encore un peu de la rivière. Une grande partie des souvenirs qu'il avait en commun avec son frère étaient associés à cette rivière. »² Il est donc normal que leur voyage s'effectue le long des différents cours d'eau. « Le Mississippi, le Père des Eaux, le fleuve qui séparait l'Amérique en deux et qui reliait le Nord et le Sud »³ donne à Jack la première occasion de réfléchir à la vie et à la mort. La rencontre avec le vieil homme apparaît également comme inévitable ; « c'est plus fort que [Jack], »⁴ il doit lui parler pour trouver les réponses à ses questions. Les découvertes qu'il fait ne lui plaisent pas toujours, et l'eau représente une fois de plus un passage obligé pour l'acceptation.

Le chapitre du « complexe du scaphandrier » est l'exemple par excellence des effets positifs et modificateurs de l'eau sur Jack. En s'immergeant dans l'eau « la pénombre est très agréable » [et on se rend

¹ Poulin, *op. cit.*, p.45

² *Ibid.*, p.35

³ *Ibid.*, p.129

⁴ *Ibid.*, p.130

compte que] « c'est très réconfortant [...] de savoir qu'il y a quelqu'un à la surface de l'eau qui veille sur nous et actionne la pompe servant à nous fournir de l'air. »¹ Jack, l'écrivain solitaire, qui partait en voyage seul, prend conscience de l'essentialité de l'Autre. Ce passage vient donc rétablir l'équilibre avec les propos précédemment tenus par l'homme qui avait dû mal à s'intégrer à la société en partie à cause du fait qu'« écrire ce n'est pas vivre ». L'eau, c'est aussi le ressenti. Lorsqu'ils se trouvent à Détroit, ils sont « emparé[s] [...] d'un sentiment de tristesse » qui se volatilise dès lors qu'ils se retrouvent entre « le lac Érié et le lac Michigan. »² Les émotions, et surtout la dépression participent ainsi à l'introspection.

Le symbolisme de Pitsémine tient plus de ses origines:

*Elle était venue au monde dans une roulotte parce que sa mère, en épousant un Blanc, avait perdu la maison qu'elle possédait dans La Romaine ; elle avait été expulsée et elle avait perdu son statut d'Indienne. Mais les Blancs de leur côté, la considéraient toujours comme une Indienne...*³

Ce passage est le plus représentatif du problème de l'entre-deux culturel auquel elle doit faire face et qui la déstabilise, dans un monde où l'identité se doit d'être fixe. Dans ces circonstances, le voyage est aussi pour elle l'opportunité de trouver un moyen de se positionner et surtout de « se réconcilier avec elle-même ». ⁴ Elle se tourne vers la culture indienne, en défendant son Histoire. Malheureusement, même en tentant de favoriser son indianité, elle ne trouve pas les réponses qu'elle veut « et se sen[t] exactement comme avant. »⁵ Je vois cela comme le manque d'acception des deux cultures.

Volkswagen Blues est chargé de symboles qui participent au processus de reconstruction des personnages principaux, mais voyons comment, chez Micone, le symbolisme a un lien direct avec l'appartenance géographique et l'identité en mouvement. Le symbole le plus évident et le plus significatif est le figuier. L'ouverture du roman avec l'emploi du verbe « échouer » me fait penser à une graine, emportée par le vent, qui se dépose « sur une des collines dénudées du Mezzogiorno »⁶ comme elle aurait pu se déposer à n'importe quel autre endroit. Cela soulève la question de l'origine

¹ *Ibid.*, p.60

² *Ibid.*, p.111

³ *Ibid.*, p.107

⁴ *Ibid.*, p.87

⁵ *Ibid.*, p.93

⁶ Micone, *op. cit.*, p.11

et de la construction du soi. Nous ne naissons pas comme des êtres préprogrammés en un lieu précis avec une ligne de vie préétablie. Tout comme un bateau peut « échouer » sur une rive inconnue, l'individu est le résultat d'une mouvance géographique et psychologique. Cependant, nous sommes témoins d'un attachement à sa terre natale. « Avec le temps, je m'étais tellement attaché à grand-père que le chagrin que j'éprouvais à l'idée de le quitter me faisait oublier la crainte de ne plus revoir mon père ».¹ Le grand-père est le symbole des traditions et des origines. Ainsi, nous comprenons la difficulté de partir loin de ce lieu connu. L'émigration s'apparente au déracinement d'un arbre, prêt à être planté sur un nouveau territoire, plus ou moins fertile. A son départ, le grand-père a planté un figuier, afin de lui rappeler en permanence d'où il vient : « Je veux un souvenir vivant de toi. Je veux pouvoir en prendre soin comme si c'était toi ».² Tout comme « [d]es figues mauves en côtoyaient d'autres de couleur verte trois fois plus grosses »³, le jeune Italien côtoie d'autres cultures ; des cultures tout aussi différentes. Il semble néanmoins que la cohabitation harmonieuse soit plus facile sur le figuier qu'au Québec. Peut-être doit-on voir ici un message de l'auteur en rapport avec le multiculturalisme. La métaphore de la greffe va plus loin et est aussi caractéristique du nouveau Micone ; un autre être qui a pris racines en Italie avant de grandir et de bourgeonner en Amérique.

Dans les deux romans, la question la plus importante est donc celle de l'hybridité comme nouvelle identité et défini par Simon comme suit :

L'hybride n'est pas une nouvelle synthèse, n'est pas un achèvement. Le stade de l'hybridité est illusoire, l'hybride étant un état transitoire, un moment, qui donnera lieu à des nouvelles formes d'expression que l'on ne connaît pas. Pour Homi Bhabha, l'hybridité est un « espace tiers » qui n'est pas un espace de synthèse ou de résolution. [...] L'hybride désigne un moment instable dans la vie des cultures, une situation de tension et d'inconfort face aux catégories existantes. Le moment de l'hybridité est un moment contestataire.⁴

S'il y a malaise et contestation dans l'être, je pense, contrairement à Bhabha ou à Simon, que l'hybridité peut être une fin (non négative). Certes, il s'agit d'un espace tiers, mais je ne vois pas pourquoi l'hybride devrait en sortir. Les suppositions faites par ces critiques tendent à favoriser une des

¹ *Ibid.*, p.41

² *Ibid.*, p.79

³ *Ibid.*, p.84

⁴ Sherry, Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal: L'île de la tortue, 1999, p.31-32

deux cultures, comme si après avoir longuement observé chaque monde, on se rendait compte de son appartenance à l'un des deux. Il y a pour moi un problème d'acceptation de la différence, comme si une troisième dimension n'était envisageable et qu'il faille se positionner dans un monde binaire. Je vois l'hybridité comme un monde à part entière qui devrait être accepté comme tel ; un monde qui permet le mélange des cultures sans pour autant avoir à faire un choix. L'hybridité est donc une autre identité. Même dans une société parfaitement uniforme – sans avoir un jugement mélioratif sur une telle société –, où la diversité culturelle n'existerait pas, chaque individu pourrait, néanmoins, avoir l'impression d'être différent, d'être constitué d'éléments autres, sans pour autant être rejeté. Pour la culture immigrée, nous avons vu que le problème est souvent plus complexe, d'autant plus dans une conjoncture telle que celle du Québec, dont en résulte « une transition » vers l'intégration sociale et l'hybridité identitaire. L'hybride n'est certes pas « une fusion », et j'utiliserai le terme plus explicite de patchwork, dans le sens où, l'hybride est un composé nouveau. Mon désaccord avec Bhabha tient donc au fait qu'il semble imposer un choix, qui permettra à l'hybride de sortir de l'entre-deux. Un « non positionnement » est envisageable, voire préférable. Quand bien même on souhaiterait percevoir l'hybridité comme une transition, je considère, pour ma part, que c'est une simple transition vers l'acceptation de sa « multiculturalité. »

C.R.A.Z.Y. : malaise intrafamilial et « partir »

Dans *C.R.A.Z.Y.*, nous avons affaire à une famille traditionnelle, catholique-pratiquante du Montréal des années 1970 à 1990. Il s'agit là d'une représentation d'un foyer avant la Révolution Tranquille. Nonobstant la mise en avant des liens étroits avec l'église, *C.R.A.Z.Y.* montre très subtilement son déclin à travers, principalement, le personnage de Zac ; l'incarnation paroxystique de cette société qui « s'est déconfessionnalisée et décléricalisée. »¹ Dans une telle conjoncture, le jeune homosexuel refoulé se sent à l'étroit, rejeté et envisage le départ comme inévitable.

Alors qu'il vient de révéler son homosexualité à son père et que celui-ci l'a rejeté, il est d'autant plus évident que le Québec est devenu un signe d'oppression. Dès le départ, c'est une terre hostile à la sexualité du héros, puisqu'elle respecte un système fortement influencé par l'église, comme nous avons pu le voir auparavant, et promeut ainsi l'hétéronorme comme la seule norme valable et acceptable. Cette oppression est, selon moi,

¹Jean Hamelin et Jean Provencher, *Brève histoire du Québec*, Montréal : Boréal, 1997, p.113

caractérisée par un élément principal: la famille. Elle peut être perçue comme un puzzle où les pièces doivent nécessairement s'emboîter. La cohésion familiale dépend donc de ce que chacun respecte un format imposé. De par son homosexualité, Zac modifie les règles du jeu, crée une incompatibilité entre les pièces du puzzle et se retrouve alors sous la pression des pairs (du père?) qui tentent de reformater ce morceau difforme. Aussi, le temps passe et la pression, à la fois, intérieure (psychologique) et extérieure (la société) pousse le sujet à s'éloigner. Alors se pose la question suivante : « Être dépourvu de parents – point de départ de la liberté ? »¹

Étranger à sa famille, le partir prend pour Zac une dimension hautement salvatrice. Et s'il n'est pas parti « par excès de foi chrétienne, »² l'éloignement va quand même avoir un effet confessionnel, pour enfin se révéler essentiel à l'évolution du personnage, à savoir, le mener vers l'acceptation de son étrangeté. Cependant, son partir rejette l'autorité tout en en gardant l'essence : Jérusalem, le lien mémorable, le cordon de la mère au fils. Le Québec est alors la « Cité d'oppression » et Jérusalem une « Cité de liberté »³ sexuelle; liberté qui manquait sur la terre natale. Dépourvu de réelles possibilités d'assouvir ses désirs, il se laisse enfin aller à croquer le fruit si longtemps défendu. Peut-on appliquer le terme d'El Dorado à Jérusalem ? La réponse reste équivoque, puisque la ville n'a pas entièrement mis fin au déni de la sexualité. Cependant, les attentes physiques de Zac semblent avoir été satisfaites et ont certainement participé à l'évolution psychologique.

Concentrons-nous alors un instant sur la question du genre dans *C.R.A.Z.Y.* L'homosexualité est l'essence du film. Le problème reste que : « un gars, c'est un gars » et « c'est un gars ou c'est une fille, that's it. »⁴ Pour le père, aucune acceptation n'est envisageable, car cela ne correspond pas aux codes de la masculinité. La question du genre suit ainsi les turbulences de la relation père-fils, dans ce que le père ne conçoit qu'une seule vision de l'homme. Alors, dès qu'il pense que son fils a « tripoté » Michelle, ou apprend qu' « il a[vait] du nerf » pour tabasser Toto, la filiation semble immuable, car « il tient ça de son père »⁵. Ces valeurs nous apparaissent quelque peu archaïques, mais sont le noyau de la société québécoise de l'époque. Être différent, c'est « se faire moquer, » être dans la norme, c'est être accepté. Alors, Zac choisit de fuir sa réalité et de se livrer à

¹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Gallimard, 1988, p. 35

² Vallée, *op. cit.*

³ Kristeva, *op. cit.*, p. 122

⁴ Vallée, *op. cit.*

⁵ Idem

l'hétérosexualité. Les autres restent néanmoins des obstacles à l'acceptation. « Le frère sportif péteur [...] le frère camé Jim Morrisonnoïde »¹, le frère intello et le petit dernier sont « des personnages fortement couleur locale »², qui rappellent en permanence à Zac la suprématie masculine et agissent donc à contre-courant de son épanouissement. Même si chacun d'entre eux est différent, ils sont néanmoins moulés d'après un schéma traditionnel, et ont des comportements banals, d'homme. Mais y a-t-il un comportement typiquement masculin ? Selon la société, au sein de laquelle des règles sempiternelles sont devenues d'immuables stéréotypes, Zac ne correspond pas aux critères du masculin. En résulte alors son rejet. Les frères hétérosexuels opèrent une certaine oppression sur Zac par peur de la généralisation, comme nous le voyons dans les paroles du frère sportif : « As-tu fini te de prendre pour cet ostie de fiff-là ? Hein ? Tu nous fais passer pour une gang de caves ! »³

L'oppression enferme Zac dans une identité autre s'opposant alors au monde extérieur. Lorsque le héros quitte la demeure familiale, il met en place un processus de déconstruction de ses certitudes. Même si les doutes sur sa sexualité le poursuivent en permanence, il devient plus vulnérable, puisque dans cet extérieur public, les rencontres sont inévitables et personne ne peut lui dicter ses gestes, rendant la situation plus propice à l'exercice libre de la pensée suggestive. Les personnages de Paul (le « chum » de la cousine) et de Toto (camarade d'école) vont tous deux avoir un effet sur Zac : ils sont respectivement initiateur de désir et rappel du mensonge identitaire. Le « hors-foyer » le confronte à sa réalité sans vraiment exprimer un quelconque jugement. Si répression il y a, elle est opérée par le héros.

« Qui suis-je » dans ma marginalité ?

Si le réalisateur ne s'autorise pas à tomber dans le tout gay, il fait en sorte que le problème de « l'homosexualité [...] noyaute l'histoire sans en être le centre »⁴ et s'attarde sur la question de la marge. Il semble que Zac a, d'entrée de jeu, une propension à la marginalité, avec sa mèche de cheveux blancs. Marque de Dieu, pour la mère, cette tâche de naissance est pour le spectateur un signe distinctif d'une différence qu'il portera toute sa vie. Et sa vie, c'est la marge, justement. Mais ce n'est qu'un concept existant par rapport à une norme mise en place par une majorité. Nul ne serait marginal,

¹ Éric Loret, « Jésus à la jaquette », *Libération*, 3 mai 2006

² Idem

³ Vallée, *op. cit.*

⁴ L.L., « Succès Fou », *L'Express*, 4 mai 2006

si la société n'avait décidé d'imposer une ligne de conduite à suivre avec des règles conformistes.

Alors que le film progresse, nous devenons, encore plus, les témoins d'une marginalité intérieure. J'entends par là, la marginalisation de Zac par Zac. En refusant ce qu'il est, ou qui il est, il s'auto-marginalise et tombe dans les stéréotypes de l'homophobie. Sur les conseils, ou plutôt les ordres de son père il accepte de consulter un psychologue afin de « traiter » son homosexualité, telle une maladie et exprime des propos violents sur les homosexuels. D'ailleurs « vaut mieux mourir que d'en être un. » Et s'il n'a pas une « belle image des homosexuels, » c'est qu'il emprunte les mots du père, refusant d'accepter les « niaiseries » du psychologue¹. L'« être épanoui et heureux qu'[il] étai[t] devenu »², n'est qu'un leurre à lui même. Ainsi, il marginalise dans son intérieur une partie constituante de son soi. Certains éléments continuent néanmoins à le trahir. Si à l'âge adulte, il semble être maître de ses pulsions homo-érotiques, il reste quand même un individu singulier. Zac est alors un étranger à la société, de par sa non-conformité. Il est « [c]elui qui ne fait pas partie du groupe, celui qui n'« en est » pas, l'autre. [...] Il se confond d'abord avec l'ennemi »³. Naît alors un sentiment de souffrance; une souffrance déconstructrice à but conformiste.

La déconstruction de Zac est donc le fruit d'une volonté personnelle; la volonté de prendre un chemin déjà tracé, d'être un mouton dans le troupeau. Au volant de son scooter, conscient de sa différence et de ses préférences, il entre dans une nouvelle phase d'auto-conviction et de prière. Cette fois-ci, il va jusqu'à mettre sa vie en jeu pour changer. « Change, change », crie-t-il. Viscéralement opposé à sa nature, il parie sa vie avec un feu de circulation. Signe de l'impossibilité d'un changement identitaire, le feu reste rouge et Zac est victime d'un accident. Pourrait-on parler d'un suicide ? D'un appel au secours ? Peut-être. Comme s'il souhaitait crier au monde qu'il est différent. D'ailleurs, « change » pourrait très bien s'appliquer à la société qui ne lui permet pas d'être ce qu'il est vraiment. Malheureusement, il est le premier responsable de sa non-acceptation, pensant qu'« il n'a pas de problème. » En effet, sa sexualité n'est pas un problème; le rejet en est un. *De facto*, nous avons affaire à un sentiment encore plus bouleversant de non-appartenance. Le héros se retrouve dans un espace autre, l'interstice du malaise, duquel il essaie de sortir, comme s'il

¹ *op. cit.*, Vallée

² *Idem*

³ Kristeva, *op. cit.*, p. 139

était un être en morceaux, en proie à la critique sociale et, ainsi à la recherche du pont qui le mènera vers les autres.

Eau-mosexualité, eau symbolique et acceptation

L'eau contrôle l'évolution du film et l'inscrit dans un schéma de naissances et de mi-morts. L'amnios, élément de vie, représente la première instance de l'eau dans le texte. Puis, quoi que moins biologiquement symbolique, l'eau refait son apparition à plusieurs reprises. Et son effet sur Zac ? Comme les remous de la mer, il fait des va et vient identitaires. Noyé par ses camarades dans un bain épiphanique, il en ressort athée, encore plus vulnérable au(x) désir(s) homosexuel(s). Cette eau violente a agi comme effaceur d'enfance. Le procédé proleptique employé par Vallée renforce ainsi la brutalité du passage de l'âge enfant à l'âge adolescent. En donnant l'impression d'un nouveau départ, et d'une hypothétique rupture entre préférence passée et présente, nous faisons finalement face à ce que je nomme une « renaissance continue » : la naissance d'un nouvel être, néanmoins constitué d'une essence inchangeable.

Alors qu'il n'en peut plus d'être le centre d'attention de sa famille, de son quartier et, surtout, qu'il ne parvient pas à restreindre ses désirs, il se lance un nouveau défi : traverser une tempête de neige. Élément naturel et apprivoisé au Québec, c'est toutefois un élément qui peut s'avérer fatal et je vois ici le froid comme le moyen de calmer les pulsions, voire de les tuer. Si l'on se tourne vers Lévinas, nous voyons comment

[J]e contenu de la souffrance se confond avec l'impossibilité de se détacher de la souffrance, mais insister sur l'implication sui generis qui en constitue l'essence. Il y a dans la souffrance une absence de tout refuge. Elle est le fait d'être directement exposé à l'être.¹

Mis à mal par la rudesse climatique, il est, selon moi, poignardé par la vérité, comme des pics à glaces qui s'enfoncent dans son être pour lui rappeler sa vraie nature. Lui qui envisage la souffrance comme une flagellation toute puissante, ne se rend pas compte qu'il est sur le chemin de la reconstruction. Pour l'instant, la volonté de ne pas être est toujours plus forte que l'acceptation, abandonnant l'essence de Zac à encore plus d'instabilité et à une nouvelle « mort. »

La pluie n'apparaît qu'une seule fois dans tout le film, à un moment crucial de la vie identitaire du jeune homme. Alors que le torrent de pluie s'abat sur

¹ Emmanuel, Lévinas, *Le temps et l'autre*, Paris : PUF, 1979, p. 55

le père et le fils, que la dispute gronde, la vérité éclate, s'exprime, comme s'il était impossible de cacher son soi; comme si la pluie « expos[ait] à l'être. » Selon Bachelard : « Pour bien comprendre le prix d'une eau pure, il faut s'être révolté de toute soif trompée, après une marche d'été, contre le vigneron qui a fait rouir son osière dans la source familière, contre tous les profanateurs... »¹ Pour comprendre le lien avec *C.R.A.Z.Y.*, je considère que cette eau a mis longtemps à tomber, car elle était retardée par les interventions de la société, du père et du héros lui-même. De même, la scène du bédouin et de la gourde à Jérusalem s'inscrit dans une perspective similaire qui vise à mettre en exergue le soulagement du héros lorsque la vérité est « hors-corps. » Comme un déluge, l'eau salvatrice emporte avec elle les années de mensonges et laisse place à l'acceptation, à un nouveau positionnement identitaire. Sur un spectre hétéro-construit, le héros parvient à trouver sa place. L'eau qui a donné naissance au héros, donne naissance à une nouvelle vie. La diégèse se confond alors avec l'extra-diégèse. Cette eau est, en effet, utilisée par Vallée pour ouvrir et fermer le film, en plus d'avoir servi de miroir des considérations identitaires du héros.

Pour les trois auteurs, il est assez évident que les diverses rencontres que font les personnages sont essentielles, dans la mesure où ils sont poussés vers l'Inconnu et se retrouvent alors dans des situations propices à l'introspection. Nous avons pu voir la portée modificatrice du partir (intérieur), mais surtout sa nécessité, qui peut nous rappeler Baudelaire : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! »² A juste titre, l'important reste le but de la quête. Toutefois, le chemin que parcourt l'être est également indispensable à la déconstruction. Loin de chez soi, de ses repères, chacun découvre une nouvelle facette et avance vers la « réconciliation », avant de prendre un nouveau départ. Tout comme les *Confessions*³ de Rousseau, le roman de Poulin, le récit de Micone et le film de Vallée insistent sur le rôle de l'autre dans la construction identitaire. Il est aussi de manière plus générale important à la diégèse, dans le sens où il contribue à faire avancer le récit, agit comme adjuvant ou opposant. Mais, quel que soit le motif, les auteurs mettent en exergue l'impossibilité d'évoluer seul. Toutefois, il convient de se méfier de l'autre, qui peut tenter d'assouvir des désirs personnels égoïstes, et tenter de façonner l'étranger à son image. Je pense que le travail principal qu'il reste à faire est de trouver une alternative à

¹ Gaston, Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris : Librairie José Corti, 1942, p. 159

² Charles, Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris : Livre de Poche, 1861, p. 176

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris: Gallimard, 1782-1789

l'étiquetage des gens. Il faut mettre fin à la catégorisation de l'individu, à l'effacement des origines comme élément constituant l'identité de l'être. Si je crois à la nécessité d'évoluer vers une absence de ce procédé marginalisant d'étiquetage, j'accorde à quiconque que c'est hautement utopique. Cependant, le pouvoir décisionnel de la majorité relatif à l'inclusion ou à l'exclusion ne devrait pas dépendre d'un jugement subjectif et appréciatif de ces individus, car l'homme peut être, et *est* homme dans son unicité et dans sa différence. Là encore, il conviendrait d'écarter tout intérêt biaisant pour atteindre un dépassement qui mènerait à une totale acceptation des natures différentes et à la considération des opinions de chacun.

Bibliographie

- Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris: Librairie José Corti, [1942], 1993
Barreiro, C. M., « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n°1, 2004
Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Paris : Livre de Poche, [1861], 1972
Gifford P., Gratton J., *Subject matters*, Amsterdam: Rodopi, 2000
Hamelin J., Provencher, J., *Brève histoire du Québec*, Montréal : Boréal, 1997
Kristeva, J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, 1988
L.L., « Succès F.O.U. », *L'Express*, 4 mai 2006
Levinas, Em., *Le temps et l'autre*, Paris: PUF, [1979], 2004
Loret, E., « Jésus de la jaquette », *Libération*, 3 mai 2006.
Micone, M., *Le Figuier enchanté*, Montréal: Boréal, [1992], 1999
Nepveu, P., *L'Ecologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal: Boréal, 1988
Poulin, J., *Volkswagen Blues*, Québec: Léméac, [1984], 1998
Rousseau, J.-J., *Du contrat social*, Paris: Gallimard, [1762], 1993
Rousseau, J.-J., *Les Confessions*, Paris: Gallimard, [1782-1789], 1996
Simon, S., *Hybridité culturelle*, Montréal: L'île de la tortue, 1999
Vallée, J.-M., *C.R.A.Z.Y.*, Soda Pictures Ltd, 2005
<http://www.whitepinepictures.com/seeds/iii/34-f/history2-f.htm>, 22/11/2010

**SI LE GRAIN NE MEURT D'ANDRÉ GIDE OU LES MÉMOIRES
D'UNE SENSIBILITÉ**

**ANDRE GIDE'S UNLESS THE SEED DIES OR THE MEMOIRS OF A
SENSITIVITY**

**SI LA SEMILLA NO MUERE DE ANDRÉ GIDE O LAS MEMORIAS
DE UNA SENSIBILIDAD**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Le présent article propose une analyse des éléments qui définissent l'identité d'André Gide – écrivain, narrateur, personnage – tels qu'ils apparaissent dans Si le grain ne meurt. Il s'agit d'une démarche articulée en deux temps : la première partie du travail s'occupe de la définition de ce roman comme écrit autofictionnel, en partant des définitions canoniques du genre et des témoignages que Gide lui-même apporte dans son Journal. Ayant conclu, à la fin de la première partie, que Si le grain ne meurt est une autofiction passée par le philtre sensoriel de l'auteur, nous dédions la deuxième partie du travail à l'analyse de ce que nous appelons «les jalons» de ce récit : le plaisir, les images figées et la conscience d'une seconde réalité. En passant en revue tous ces éléments que nous considérons incontournables dans le trajet de la vie d'André Gide, nous concluons que Si le grain ne meurt n'est pas une chronique de famille, mais l'histoire de la découverte sensorielle du plaisir et de l'affirmation d'une identité.

Mots clés : identité, image, plaisir, autofiction

Abstract

Our paper proposes an analysis of the elements that define André Gide's identity – as a writer, narrator and character – in the form in which they are presented in "Unless the seed dies".

The endeavour is structured in two parts : the first part of the paper deals with the definition of this novel as an "autofictional writing", starting from the canonical definitions of the genre and from the confessions that Gide himself formulates in "Journal". Reaching the end of the first part, i.e. reaching the conclusion that "Unless the seed dies" is an autofiction strained through the author's sensory filter, we dedicated the second part of the paper to the analysis of those elements which we consider "the milestones" of a story: pleasure, still images and the faith in a second reality. Reviewing all these elements that we consider unavoidable in André Gide's life, we conclude that "Unless the seed dies" is not a family chronicle, but rather a history of the discovery of sensory pleasure and a history of identity affirmation as well.

Keywords : identity, image, pleasure, autofiction.

Resumen

Nuestra ponencia propone un análisis de los elementos que definen la identidad de André Gide – el escritor, el narrador y el personaje – tal como estos aparecen en "Si la

¹ diana_lefter@hotmail.com, Faculté des Lettres, Université de Pitesti, Roumanie

semilla no muere”. Es un propósito articulado en dos vertientes a seguir: la primera parte del trabajo abarca la definición de esta novela como “escritura autoficcional”, empezando con las definiciones canónicas del género y las confesiones que el mismo Gide hace en su “Diario”. Llegando, al final de la primera parte, a la conclusión que “Si la semilla no muere” es una autoficción que pasa por el filtro sensorial del autor, dedicamos la segunda parte de la presente ponencia a aquellos elementos que denominamos “jalones” de la narración: el placer, las imágenes fijas y la fe en una realidad segunda. Revistando todos estos elementos que consideramos como imprescindibles en la vida de André Gide, concluimos que “Si la semilla no muere” no es una crónica de familia sino la historia de un descubrimiento sensorial del placer y también la historia de la afirmación de una identidad.

Palabras clave: identidad, imagen, placer, autoficción

Si le grain ne meurt est l’une des œuvres de la maturité gidienne, écrit par lequel Gide avoue vouloir se dire, se raconter, rendre compte de ses choix et de ses tourments par le moyen presque détourné d’un roman. Beaucoup, et nous avec eux, se sont posé la question : s’agit-il d’une œuvre biographique, fictionnelle, ou bien d’un texte qui se situe à l’intersection des deux ? André Gide auteur, écrivain, André Gide narrateur, André Gide personnage : voilà d’emblée une coïncidence qui pourrait créer confusion : y-a-t-il identité ou différence entre toutes ces instances ? C’est le sujet que nous voulons traiter dans notre texte.

Il s’agit d’une démarche articulée en deux temps : tout d’abord, nous allons interroger le contexte où cette œuvre apparaît et les témoignages sur la préoccupation ou bien la réticence de Gide devant l’aveu public ; ensuite nous allons observer, dans le texte de *Si le grain ne meurt* quel est le fil qui régit le récit d’une vie – réelle, fictive ou fictionnalisée – et quels sont les éléments qui la définissent.

Autobiographie, fiction ou autofiction ?

Pour Philippe Gasparini, l’autobiographie est «un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style »¹. Dans le contexte de l’œuvre de Gide, *Si le grain ne meurt* apparaît comme une œuvre de maturité, apparue à un moment de crise et d’épanouissement dans la vie et dans la carrière de l’auteur, un moment où il choisit de raconter une partie de sa vie telle qu’il voudrait qu’elle soit connue. Certes, André Gide avait tenu et tenait encore, de manière pourtant fragmentaire et

¹ Gasparini, Philippe, *De quoi l’autofiction est-elle le nom ?*, Conférence prononcée à l’Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, consulté le 10 septembre 2011.

inégale, un *Journal*. Néanmoins, cette œuvre qui revêt la forme romanesque vient combler un vide et apaiser un souci : raconter des moments éludés dans le *Journal*, d'une part, et offrir au public une image «soignée» par l'auteur lui-même, d'une manière dans laquelle le *Journal* n'aurait pas pu le faire. Le *Journal*, d'ailleurs, offre le témoignage de cette préoccupation de Gide pour l'image de soi, une préoccupation qui se fait de plus en plus évidente¹, et aussi il vient expliquer sa propre incomplétude² : étant le résultat d'un travail inconstant et lacunaire, le *Journal* doit nécessairement être complété par un autre écrit – et cet écrit est *Si le grain ne meurt* - qui en comble les trous.

Si le grain ne meurt débute par une double confession : celle de l'épisode des «mauvaises habitudes»³ et celle de la décision de faire ce récit de sa vie :

*Je sais de reste le tort que je me faisais en racontant ceci et ce qui va suivre ; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit m'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je l'écris.*⁴

Nous assistons à une déclaration de sincérité et à l'instauration d'un *pacte de vérité* entre l'auteur et le narrateur-Gide, dans ses années de maturité et ses possibles lecteurs/récepteurs. Cette déclaration est régie par les trois termes-clés de cet aveu : *raconter*, qui place les événements dans le passé et annonce un point de vue rétrospectif ; *véridique*, qui annonce l'intention du narrateur d'être fidèle à la vérité de sa vie et d'en présenter une vision personnelle et partielle peut-être mais sûrement sincère, et *pénitence*, qui préfigure la double portée de l'acte d'écrire : Tout d'abord la

¹ Le 5 octobre 1920 André Gide note dans son *Journal* : *Le 6, jour de mon départ pour Cuverville, R.M. du Gard vient dès 9 heures et demie à la villa. Il me rapporte Si le grain ne meurt, dont l'avant-veille je lui avais apporté un exemplaire. Il me fait part de sa déception profonde : j'ai escamoté mon sujet ; crainte, pudeur, souci du public, je n'ai rien osé dire de vraiment intime ni réussi qu'à soulever des interrogations...* (Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Cahier 27, NRF Gallimard, Paris, 1933 page 503).

Puis, le 14 juillet 1921, Gide notait dans son *Journal*: *Achévé le troisième chapitre de la seconde partie de Si le grain ne meurt...*, *c'est-à-dire tout ce que je compte donner à imprimer maintenant. Je doute si le pourrai pousser plus loin la rédaction de ces Mémoires. Et pourtant quel intérêt n'y aurait-il pas !* (*Idem.*, page 521).

² Le 13 février 1924, Gide écrit : *Si plus tard on publie mon journal, je crains qu'il ne donne de moi une idée assez fautive. Je ne l'ai point tenu durant les longues périodes d'équilibre, de sante, de bonheur ; mais bien durant ces périodes de dépression, ou j'avais besoin de lui pour me ressaisir, et où je me montre pitoyable.* (*Idem.*, pages 453-454).

³ Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris, 1929, page 10.

⁴ *Idem.*, page 10.

mise en parole d'une vie signifie revivre, à la même intensité, les épisodes qui ont marqué l'enfance et la jeunesse ; ensuite, l'écriture est une forme de confession publique, équivalente, si l'on veut, à la confession religieuse : avoir la force de dire ce qu'il a fait et surtout ce qu'il a senti équivaut, pour Gide, à un acte de dépassement des limites, des tabous et aussi une forme d'excuse devant ceux qui auraient pu ne pas le comprendre, l'excuser, le pardonner.

Nous avons parlé tout à l'heure d'un *pacte de vérité*, par lequel nous entendons l'engagement de l'auteur d'être sincère devant ses lecteurs et de ne pas modifier de manière volontaire la vérité de ses souvenirs. Ce n'est donc pas un *pacte autobiographique* dans le sens que Philippe Lejeune¹ attache à ce syntagme, à savoir «l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie de sa vie) dans un esprit de vérité.»². Deux sont les éléments qui nous conduisent à proposer le concept de pacte de vérité comme propre à ce récit et non pas celui de pacte autobiographique : tout d'abord, il ne s'agit pas d'un récit fait toujours à partir de souvenirs directs, mais parfois à partir des récits que les autres font des événements vécus par André ; ensuite, le pacte autobiographique s'oppose au *pacte de fiction*, où «quelqu'un [...] vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) et ne vous demande pas de croire ce qu'il raconte : mais simplement de jouer y croire.»³. Or, par l'expression de la véridicité des souvenirs et de la pénitence faite ouvertement par Gide au début de son récit, tout pacte de fiction est exclu : le lecteur n'est pas tenu à faire part d'un jeu de la feintise, mais à participer à un aveu public.

On peut sans doute questionner la sincérité de Gide qui déclare ouvertement, au début du récit, sa décision de véridicité. La personnalité duale et histrionique de Gide pourrait bien affecter le véridique, auquel Gide pourrait bien ne pas croire jusqu'au fond. Mais encore, là où la sincérité n'est pas feinte, la sincérité pourrait être affectée par le flux du souvenir, qui n'est pas toujours direct, provenant parfois d'une source seconde. Un exemple illustratif pour le fonctionnement de ce souvenir de «second degré»

¹ Certes, les traces des éléments biographiques sont repérables non pas seulement dans les écrits avoués comme biographiques ou autobiographiques, mais, aussi, dans la plupart de la création fictionnelle de Gide. Dans ce cas, Lejeune parle du *pacte fantasmatisque*, qui signifie que le lecteur devrait «lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu». (Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, page 44).

² Lejeune, Philippe, *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?*, www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html. Consulté le 15 septembre 2011.

³ *Idem*.

est le récit du séjour à Uzès, que le narrateur raconte suite au récit que sa mère lui en a fait :

Ma mère me l'a souvent raconté par la suite, et son récit aide mon souvenir. Cela se passait à Uzès.¹

La question de la sincérité revient d'ailleurs à plusieurs reprises le long du récit et il faudrait établir à ce point s'il s'agit de la sincérité du récit ou bien de la sincérité des souvenirs qui en font la matière. La première partie de *Si le grain ne meurt* est clôturée par ce témoignage :

Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on le plus près la vérité dans le roman.²

Il s'ensuit logiquement que ces Mémoires, également, ne répondent pas à l'impératif de la complète sincérité, mais ce résultat est-il le fruit d'un projet d'occulter la vérité ou bien le résultat naturel d'un processus forcément sélectif de la mémoire ? Selon nous, *Si le grain ne meurt* est bien fruit de la sincérité mais aussi de l'oubli ou de la mémoire partielle. Le résultat est donc un récit à éclairage inégal, qui va privilégier, comme nous allons le voir par la suite, les éléments - personnages, situations, événements, sensations – qui ont marqué le devenir d'une personne/personnage : André Gide.

Revenons à la classification, à la catégorie dans laquelle nous pourrions intégrer *Si le grain ne meurt*. Fiction ? Certainement non, parce que l'auteur lui-même avoue, dans le co-texte qu'est le *Journal* et au début même de *Si le grain...* sa décision de raconter sa vie dans ce récit. Autobiographie alors ? Nous manifestons des réserves à l'affirmer nettement, puisque les événements racontés viennent souvent des souvenirs «de second degré», donc nécessairement passés par un philtre ou même faussés. Ce serait plutôt, selon nous, une autofiction, dans le sens canonique instauré par Philippe Lejeune et auquel s'associe Serge Dubrovski³ :

¹ Gide, André, *Si le grain ne meurt*, NRF, Paris, 1929, page 11

² *Idem.*, page 285.

³ Il y a aussi une autre définition de l'*autofiction*, celle proposée par Vincent Colonna, mais à laquelle nous ne nous associons pas : *La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.* (Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en*

*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*¹

*L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de donner de moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.*²

Et aussi :

*Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant les phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent, qui est l'intensité romanesque.*³

Or, comme nous allons le monter dans la deuxième partie du présent article, celui-ci est justement le travail que fait Gide, la démarche qu'il adopte dans la modalité de faire son récit : les moments ne sont pas présentés dans une suite chronologique mais plutôt affective, les points qui jalonnent le récit ne sont pas les heures et les minutes, mais les places, les personnes et, le plus important, les sensations, c'est-à-dire les souvenirs sensoriels. De même, le récit de Gide correspond aux «critères d'autofictionnalité» de Gasparini⁴ : les indices de référentialité, les traits romanesques et le travail sur le texte.

En effet, Gide ne soutient pas vouloir offrir aux lecteurs une image chronologique, complètement fidèle et complète de sa vie. Il fait «le récit des mouvements de mon cœur et de ma pensée»⁵, donc la biographie subjective d'une âme : le traitement des événements est donc forcément personnel, l'ordre chronologique brouillé pour être remplacé par celui du cœur. Par contre, le désir d'être fidèle au vrai ne manque pas. Mais quel vrai ? Le vrai de l'histoire ou le vrai de la conscience subjective, le vrai de

littérature. Thèse, EHESS, 1989, page 3). Or, chez Gide la lecture référentielle est encouragée et, si tous les événements racontés ne sont pas (complètement) conformes à la réalité, ce n'est pas par décision «fictionnalisante» de l'auteur, mais par sélection involontaire opérée par la mémoire affective.

¹ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, page 14.

² Dubrovski, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988, page 77.

³ Dubrovski, Serge, *L'après vivre*, Grasset, Paris, 1994, page 302.

⁴ Gasparini, Philippe, op. cit., <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, consulté le 10 septembre 2011

⁵ Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929, page 286.

la mémoire affective, sensorielle ?¹ Ce dernier, certes, comme Gide l'affirme au début de la deuxième partie de *Si le grain ne meurt*, une vérité inaltérée par le regard et le jugement rétrospectif :

*Les faits dont je dois à présent le récit, les mouvements de mon cœur et de ma pensée, je veux les présenter dans cette même lumière qui me les éclairait d'abord, et ne laisser point trop paraître le jugement que je portai sur eux par la suite.*²

Nous allons nous arrêter, dans la deuxième partie de notre article, sur l'observation des éléments qui, selon nous, jalonnent le récit et construisent l'identité d'André Gide : auteur, narrateur et personnage. Ce sont le plaisir, les images figées et la conscience d'une seconde réalité.

Les jalons d'une autobiographie affective : le plaisir, les images figées, la seconde réalité

Aucune garantie de complète véridicité n'est donc donnée par le narrateur, le lecteur en reçoit seulement celle d'une complète sincérité, celle, l'on verra, passée par le philtre des sensations et par le souvenir des lieux et des personnes. L'unité et la cohérence du récit ne tiennent donc pas à la rigueur chronologique, mais à la bonne volonté du narrateur d'organiser son histoire selon les piliers qui la construisent, l'organisent, la bornent : les sensations, les personnes et les lieux :

*J'écrirai mes souvenirs comme ils viennent, sans chercher à les ordonner. Tout au plus les puis-je grouper autour des lieux et des êtres ; ma mémoire ne se trompe pas souvent de place ; mais elle brouille des dates ; je suis perdu si je m'astreins à la chronologie.*³

Les sensations, dirions-nous, sont encore plus importantes que les personnes et les lieux : elles renvoient à un contexte, à une communauté et à une expérience significative et il devient clair pour le narrateur adulte que trouver le mécanisme des sensations, surtout de celles qui provoquent le plaisir, peut conduire à trouver le pourquoi et le comment de la personnalité. Le souvenir des «mauvaises habitudes», de la fascination pour le mouvement ensorcelant du kaléidoscope, d'une chanson militaire, de la fraîcheur de l'eau ou de la chaleur de l'air africain, en voilà autant de

¹ *Je ne compose pas; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent.* (Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929, page 58)

² *Idem.*, page 286.

³ *Idem.*, page 24.

moments qui ont marqué la vie et l'évolution de cet être dual qui est le personnage André Gide.

Le plaisir

André Gide s'affirme comme un être essentiellement sensoriel, moins attaché au monde tel que les autres le perçoivent et plus intéressé par l'introspection, par l'auto-analyse. Ainsi, les accords d'une chanson militaire entendue Rue de Crosne éveillent les sens du petit André et organisent son monde extérieur. Pourtant, ce qui demeure dans le temps, n'est pas l'expérience tangible, mais la sensation :

Et soudain je reconnaissais aussi la chanson. Tout se remettait à sa place et reprenait sa proportion. Mais je me sentais un peu volé ; il me semblait que j'étais plus près de la vérité d'abord, et que méritait bien d'être un événement historique ce qui, devant mes sens tout neufs, se douait d'une telle importance.¹

Lors de la plus tendre enfance, dans l'appartement rue de Médicis, avec le fils de la concierge, le petit André se livrait aux «mauvaises habitudes»². Le souvenir se confond, s'obscurcit et se perd dans les premières mémoires de l'enfance :

Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment le découvris le plaisir ; mais aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là.³

Le plaisir donc apparaît comme le premier souvenir, au du moins le premier évoqué dans *Si le grain ne meurt* et peut-être déjà une sensation coupable et culpabilisante, aux yeux de la société, certes. Que le plaisir des «mauvaises habitudes» soit coupable, c'est l'œil et le jugement du narrateur adulte qui le disent, en analysant le personnage-enfant. Le plaisir se présente donc comme le déclencheur d'un double processus : celui de la découverte du moi – en s'expliquant, se cherchant, se culpabilisant – et celui d'écriture, car c'est par besoin d'avouer ce comportement honteux, et tant d'autres d'ailleurs, que Gide décide de mettre en texte ses souvenirs. L'écriture devient pour Gide créatrice d'un monde parallèle à celui de l'existence quotidienne, où les préjugés et les tabous peuvent être évités par le jugement esthétique. Elle est aussi confession, besoin de se dire, non pas tel qu'il a été

¹ *Idem.*, page 25.

² *Idem.*, page 10

³ *Idem.*, page 11.

(perçu par les autres), mais tel qu'il a été à ses yeux, tel qu'il aurait voulu être (perçu).

Le plaisir n'est pas toujours associé à la sensation physique, mais il y a aussi le plaisir intellectuel. C'est, par exemple, le plaisir de la découverte du mécanisme du kaléidoscope. Le kaléidoscope est, en effet, une manière de présenter sa vie comme étant faite de petits morceaux mouvant, roulant, changeant de place et sur lesquels on a toujours une perspective différente, selon l'angle d'où l'on regarde. Le jeu de l'apparence ou de la cachette traduit en effet le balancement entre l'être et le paraître, entre se montrer et se cacher à la vue, dans un contexte toujours changeant. Pour le jeune André, le kaléidoscope est un spectacle en miniature, qui le fascine parce qu'il y voit une figuration de sa vie, laquelle est aussi un spectacle. La vue rétrospective du narrateur présente une vie menée pour longtemps sous le signe du double, de l'effort du paraître, de se cacher, devant les autres et devant soi-même. Le kaléidoscope apparaît ainsi comme un objet représentant la mise en abîme de toute une vie, qui se passe comme la somme de petits éléments s'organisant selon les mouvements d'une force extérieure. Il est également un univers séparé du monde extérieur et par là intangible. Pourtant, autant que l'on voudrait en modifier l'essence, cela est impossible et voilà à ce point le parallélisme avec cet autre univers fascinant qui est la vie du personnage André Gide : toujours changeant, différent selon la perspective d'où l'on observe, mais sans jamais trahir ses éléments définissants.

La vérité de la vie d'André Gide est comme le rubis du kaléidoscope, qui ne disparaît jamais, quelle que soit la position du jeu :

Il y avait un grenat très sombre à peu près rond ; une émeraude en lame de faux ; un topaze dont je ne revois plus que la couleur ; un saphir, et trois petits débris mordorés. Ils n'étaient jamais tous ensemble en scène, certains restaient cachés complètement ; d'autres à demi, dans les coulisses, de l'autre côté des miroirs ; seul le rubis, trop important, ne disparaissait jamais tout entier.¹

C'est une vision fragmentaire qui anticipe le fragmentarisme de tout le récit.

Voir les mouvements des petites pièces composant les images du kaléidoscope c'est pour le petit André plus que le plaisir de l'observation de l'image, il y découvre le pourquoi du plaisir :

¹ *Idem.*, page 13.

L'accord était pauvre ; les changements ne causaient plus de surprise, mais comme on suivait bien les parties ! comme on comprenait bien le pourquoi du plaisir !¹

C'est l'effort auquel André dédiera toute sa vie : trouver quel est le pourquoi de ses plaisirs coupables, quel en est le mécanisme, le comprendre et l'accepter pour s'accepter.

Le plaisir de la découverte qui accompagne la quête est une autre des formes du plaisir intellectuel. Un épisode éloquent à cet égard est celui d'Uzès, où André découvre le trou rond de la porte en bois, au bout duquel son père avait enfoncé, dans son enfance, une bille. Le plaisir de la découverte s'accompagne du plaisir de la quête : il veut toucher, sentir et s'approprier cette bille que son père y avait mise : désir de sonder l'inconnu, de retrouver son père ou simplement plaisir de la quête. André y parvient, mais il n'en obtient pas le plaisir tant recherché, car le résultat est décevant :

Mon premier mouvement fut de courir à la cuisine et de chanter victoire ; mais escomptant aussitôt le plaisir que je tirais des félicitations de Rose, je l'imaginais si mince que cela m'arrêta.²

Un autre plaisir, récurrent cette fois, d'André, est celui du déguisement, encore une fois un plaisir intellectuel. C'est pour lui une modalité d'assumer devant les autres une autre identité, en portant un masque. Ce penchant pour le déguisement est rappelé dans un épisode de la tendre enfance, déroulé vers l'âge de 5 ans, lors des leçons chez Mlle Fleur :

On préparait un acte des «Plaideurs» : les grands essayaient des fausses barbes ; et je les enviais d'avoir à se costumer ; rien ne devait être plus plaisant.³

Il s'agit déjà de cette lutte intérieure qui le mène à vouloir se présenter comme autre, à cacher une personnalité haïssable, détestable, derrière une *persona* acceptable.

Le plaisir du déguisement se manifeste plusieurs fois pendant l'enfance. Après l'épisode des *Plaideurs* vient celui du Gymnase Pascaud, où l'on donnait, chaque année, un bal costumé. Encore une occasion pour André de se déguiser :

¹ *Idem.*, page 13.

² *Idem.*, page 47.

³ *Idem.*, page 19.

[...] l'idée de devoir me déguiser me mit la tête à l'envers. Je tâche de m'expliquer ce délire. Quoi! se peut-il qu'une dépersonnalisation puisse déjà promettre une telle félicité? A cet âge déjà? Non: le plaisir plutôt d'être en couleur, d'être brillant, d'être baroque, de jouer à paraître qui l'on n'est pas.¹

L'histrionisme d'André se trouve donc expliqué: le plaisir du déguisement ne tient pas au jeu de l'acteur, mais au désir. L'enfant n'est pas encore conscient du mécanisme de ce plaisir, tandis que l'adulte comprend que, par le déguisement, il plonge dans une autre réalité. Le jeu des costumes apparaît ainsi comme l'une des formes de la réalité seconde dont il parle comme issue et parallélisme à la réalité diurne. Le plaisir du jeu est ainsi le plaisir de s'assumer une autre identité, de tromper l'œil du spectateur et encore une forme de la nature double d'André.

Les deux parties du récit mettent en scène non pas un André Gide personnage en évolution, mais deux André Gide: l'enfant maussade, triste, isolé, craintif, et le jeune révolté, ouvert vers soi-même et décidé d'affirmer son identité. Le point de rencontre entre ces deux personnages demeurant dans le même être est leur sensualisme, leur penchant pour le plaisir et en proie à la quête de ce plaisir sensuel. Entre le tourment de la quête et la peur de l'acceptation, l'harmonie est le point d'équilibre qu'André cherche; cette harmonie qui, une fois trouvée, pourra lui permettre de s'épanouir:

Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature? Et cette nature, où entraînerait-elle, si simplement je la suivais? [...] J'entrevois enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie. Tout aussitôt il m'apparut que cette harmonie devait être mon but souverain, et de chercher à obtenir la sensible raison de ma vie.²

Il devient donc clair que la vérité de soi se trouve pour André dans tout ce qui est dicté par (sa) nature – il s'affirme ainsi comme un être profondément sensoriel; par contre, le non-naturel – religion, morale, tabous, préjugés sociaux – apparaît comme cette contrainte qui étouffe la nature et le naturel, profondément donc rejetable pour le jeune sensoriel.

Dans maints épisodes, le narrateur-personnage évoque des plaisirs sensoriels, liés au tactile, à l'ouïe, aux sons, mais jamais à l'amour:

J'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour; et même il me paraissait que ce divorce était souhaitable, et que plaisir

¹ *Idem.*, page 88.

² *Idem.*, page 287.

*était ainsi plus pur, l'amour plus parfait, si le cœur et la chair ne s'entr'engageaient point.*¹

L'amour que le jeune André envisage n'est pas celui charnel, porteur de sensations, mais bien cet amour raisonné, éthéré et spiritualisé qui le liait à sa cousine. Le contexte est d'ailleurs éclaircissant : c'est devant le refus constant de mariage de sa cousine qu'André fait ce commentaire. Une idée sous-jacente s'ensuit : la figure féminine ne s'associe, pour André, qu'à l'amour, à cet amour «quasi mystique»² qui n'engage en rien la pulsion corporelle. Un attachement pour le corps féminin est donc nettement repoussé, tandis que l'approche d'un autrui homme devient de plus en plus souhaitable.

Le plaisir n'est pas associé au contact avec le corps féminin, la volupté n'étant procurée que par le corps masculin. Le plaisir de la découverte – tout d'abord visuelle et ensuite tactile – du corps masculin, lors du séjour au Nord de l'Afrique, en compagnie d'un jeune Arabe appelé Ali³, s'accompagne d'un plaisir qui dépasse le sensoriel. Ce premier contact avec le corps masculin correspond à la découverte de soi et à la destruction de toute barrière entre le désir et l'acte. C'est le plaisir ressenti par le moi qui s'affirme, «mon penchant naturel, que j'étais enfin bien forcé de reconnaître mais auquel je ne croyais encore pouvoir donner assentiment, s'affirmait dans ma résistance»⁴ contre pourtant la barrière des tabous sociaux auxquels André est encore sujet.

De toute façon, le sensoriel commence peu à peu à affirmer sa primauté devant l'intellectuel. Le sensoriel guide les pensées les gestes et les pulsions d'André et le sensoriel ne s'associe qu'au toucher ou même à l'idée du contact avec le corps masculin. Aussi, même la nuit d'amour passée en compagnie de Meriem s'accomplit seulement parce que l'image de la jeune femme se confond avec celle d'un homme, de Mohamed, comme encore une preuve du refus total du corps féminin comme déclencheur du plaisir.

Plaisir signifie obéir à sa nature et cet être naturel achève sa formation par l'intégration dans la nature. Le naturel intégré dans la nature est plutôt un être de chair qu'un être de pensée et comme partie de la nature,

¹ *Idem.*, page 280.

² *Idem.*, page 280.

³ *Un instant il tendit vers le ciel ses bras grêles, puis, en riant, se laissa tomber contre moi. Son corps était peut-être brûlant, mais parut à mes mains aussi rafraîchissant que l'ombre. Que le sable était beau ! Dans la splendeur adorable du soir, de quels rayons se vêtait ma joie !* (*Idem.*, page 302).

⁴ *Idem.*, page 306.

il s'y intègre, s'en laisse pénétrer et tous ses sens réveillés lui provoquent un plaisir nouveau :

J'entendais, je voyais, je respirais, comme je n'avais fait jusqu'alors ; et, tandis que sons, parfums, couleurs, profusément en moi s'épousaient, je sentais mon cœur désœuvré, sanglotant de reconnaissance, fondre en adoration pour un Apollon inconnu.¹

La sensation d'une seconde réalité

L'existence d'André Gide se déroule sous le signe du double : une double vie, une double influence familiale, une double influence religieuse et un double monde : «[...] il y a la réalité et les rêves ; et puis il y a une seconde réalité»². Le rêve et la seconde réalité sont non pas nécessairement des mondes idéaux, mais des dimensions d'où les contraintes, les tabous et l'impossible sont exempts. Ce sont des échappatoires où l'être se sent libre et échappe au contingent. La barrière entre la vie et la mort est éliminée dans cette seconde réalité ; encore plus, la croyance dans une réalité seconde rend la réalité acceptable. Ainsi y-a-t-il de la mort du père, qu'André accepte et supporte grâce à cette «croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien. [...] il n'était mort qu'à notre vie ouverte et diurne.»³

Les images figées

À côté des sensations qui jalonnent le trajet d'une vie, de la vie d'un André Gide qui se raconte, ce sont aussi quelques images figées, photographies et tableaux. Si les sensations rendent compte du côté subjectif, les images immortalisées par la photographie ou dans les tableaux sont dépourvues d'épaisseur et d'attachement affectif. Elles viennent toutefois contrebalancer une image qui pourrait autrement tomber dans un subjectivisme trop poussé et représentent dans le même temps le témoignage matériel d'une vie balançant entre l'être et le paraître.

En effet, il n'y a que trois de ces images qui sont évoquées dans *Si le grain ne meurt* : une photographie de l'enfant André, une autre de son père et, enfin, le tableau de l'adolescent André, fait par son cousin Albert.

La photographie de l'enfance montre le petit André aux temps de ses premières rencontres avec la cousine de Flaux. C'est l'image d'un enfant

¹ *Idem.*, page 314.

² *Idem.*, page 27.

³ *Idem.*, pages 27-28.

«blotti dans les jupes de ma mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais.»¹

Une autre photographie est celle du père, personnage dont André garde une image assez obscurcie par le peu de vie commune qu'ils avaient vécue. L'image que l'enfant garde de son père n'est pas celle vivante des souvenirs communs, comme il en garde de sa mère, mais celle froide, figée fixe et superficielle d'une photo : «C'est d'après une photographie que je revois mon père»² et celle que les histoires de la mère en construisent : «Ma mère m'a dit plus tard que ses collègues l'avaient surnommé Vir probus.»³

La troisième image figée qui jalonne le récit de la vie d'André est le portrait que son cousin, Albert Desmarest lui propose de faire, juste après le douloureux événement de la mort d'Anna Shackleton. Si la photo représente l'image objective, le tableau est l'image subjective d'un André qui aime poser. C'est une autre manière de ne pas apparaître tel qu'il est, mais tel que les autres le voient :

*Depuis que j'avais posé pour Albert (il venait d'achever mon portrait) je m'occupais beaucoup de mon personnage ; le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être : un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être, et faisait de moi ce qu'on appelle : un poseur.*⁴

Le moment du portrait apparaît ainsi comme un moment de découverte et d'aveu. André découvre et affirme sa vraie identité, celle d'artiste, de l'artiste qu'il veut être et qu'il veut montrer devant les autres. Or, artiste signifie créateur d'un monde imaginaire, de réalité seconde, pour reprendre ses propres paroles ; et dans ce monde autre, la personne se dédouble et s'affirme dans sa vérité. Regard rétrospectif et critique, certes, du narrateur adulte qui voit dans le trop d'effort de se monter le mouvement faux d'un poseur.

L'image recherchée et trop détournée du tableau est doublée d'une autre, plus fidèle, certes, à la réalité et analysée par le poseur lui-même : l'image reflétée dans le miroir du bureau-secrétaire d'Anna «sur lequel je travaillais, je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards

¹ *Idem.*, page 11.

² *Idem.*, page 15.

³ *Idem.*, page 15.

⁴ *Idem.*, page 235.

l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver. Surtout j'aurais voulu me faire aimer ; je donnais mon âme en échange.»¹

Même si l'allusion au mythe faustien de Goethe est évidente, nous voyons plutôt dans cet épisode la description d'un comportement typiquement narcissique. Le changement de perspective est évident : l'enfant André se haïssait, il n'aimait ni sa faiblesse, ni sa maussade, ni sa figure ; par contre, le jeune André s'observe d'un œil plutôt admiratif, s'analyse et commence à se montrer. L'acteur – déjà évoqué d'ailleurs dans le même épisode – n'aime plus se cacher, mais aime de plus en plus se laisser voir tel qu'il est : «Comme Narcisse, je me penchais sur mon image».²

Une dernière expression de sincérité : «Nos actes les plus sincères sont aussi les moins calculés»³, dit André à propos des fiançailles avec sa cousine. C'est, à notre avis, une déclaration qui parle également de son aveu littéraire : mené par le désir de sincérité, Gide ne pense pas aux conséquences, mais sa démarche reste partielle.

La plupart des présentations de *Si le grain ne meurt* affirment qu'il s'agit d'un récit qui raconte la vie d'André Gide depuis sa plus tendre enfance jusqu'au mariage avec sa cousine. Certes, le livre finit avec la résolution du mariage, mais, ce n'est selon nous que la fin du récit. L'histoire, quant à elle, a une autre fin qui ne correspond pas à la fin du récit : c'est que la découverte que fait André de son penchant et l'histoire qu'il raconte n'est pas celle d'une famille ou d'un amour qui finit en mariage, mais celle d'un être qui lutte pour se découvrir. Les deux parties du livre correspondent d'ailleurs aux deux étapes de la vie d'André : la sournoiserie de l'être qui ne se comprend pas occupe la première partie, tandis que la volupté de celui qui s'est découvert fait la matière de la deuxième.

Œuvre de référence :

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929

Bibliographie

Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse, EHESS, 1989

Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 volumes, Gallimard N.R.F., Paris, 1956

¹ *Idem.*, page 235.

² *Idem.*, page 235.

³ *Idem.*, page 268.

- Delorme, Cécile, *Narcissisme et éducation dans l'œuvre romanesque d'André Gide* in *Magazine littéraire, André Gide le contemporain capital*, janvier, 1993
- Dubrovski, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988
- Dubrovski, Serge, *L'après vivre*, Grasset, Paris, 1994
- Fernandez, Ramon, *Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, Paris, 1985
- Gasparini, Philippe, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991
- Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Cahier 27, NRF Gallimard, Paris, 1933
- Goulet, Alain, *L'écriture du rêve chez André Gide*, in *Travaux de littérature*, numéro XIII, 2000
- Goulet, Alain, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Slatkine Reprints, Genève, 1998
- Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1985
- Lefter, Diana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2008
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975
- Lejeune, Philippe, *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?* en ligne sur www.autopacte.org
- Moutote, Daniel *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, Slatkine Reprints, Genève, 1998
- Rivalin-Padiou, Sidonie, *Métamorphoses du corps gidien* in *Littératures contemporaines, André Gide*, numéro 7, Etudes réunies par Pierre Masson, Klincksieck, Paris, 1999

Ressources Internet :

www.autopacte.org
www.gidiana.net
www.andregide.org

**DU DIALECTAL À L'UNIVERSEL
LA GUERRE MONDIALE DE MARIO RIGONI STERN**

**FROM THE DIALECTAL TO THE UNIVERSAL
MARIO RIGONI STERN'S WORLD WAR**

**DAL DIALETTALE ALL'UNIVERSALE
LA GUERRA MONDIALE DI MARIO RIGONI STERN**

Emira GHERIB¹

Résumé

Identité et différence sont des notions dont l'essence rejaillit en temps de guerre. Mario Rigoni Stern (1921-2008) a vécu la seconde guerre mondiale corps et âme. Ce thème névralgique, prétexte et toile de fond, est l'écho qui retentit continuellement dans les textes de cet écrivain italien même si celui-ci n'entend aucunement cautionner les conflits et leurs horreurs. Groupes et espaces d'appartenance sont bousculés mais la guerre, monde de l'altérité, permet à Rigoni Stern de construire, de réélaborer son identité. Il découvre la richesse des brassages culturels forcés et l'espace de la macro histoire en récupérant une capacité de fraternité possible même avec ses « ennemis », terme qui, du reste, est totalement banni de son vocabulaire. La singularité de cette grande expérience vécue semble lui offrir l'opportunité de déceler des valeurs étonnamment universelles. Nous nous proposons ainsi d'analyser comment les combats réellement endurés par Rigoni Stern engendrent des combats intérieurs qui le poussent à se poser des questions existentielles que son profond optimisme alimente de réponses, l'amenant à croire en l'homme et en l'humanité en général et qui font que la toute puissance de la guerre se résorbe.

Mots-clés : Mario Rigoni Stern, guerre, identité, universel, appartenance.

Abstract

Identity and difference are concepts whose essence bursts out in times of war. Mario Rigoni Stern (1921-2008) lived in the Second World War with his whole body and soul. This key theme, pretext and backdrop, is the echo which resounds continuously in the texts of this Italian writer even if he does not intend to justify the conflicts and their horrors. Groups and spaces of affiliation are being hustled, but the war, a world of otherness, makes it possible for Rigoni Stern to build and elaborate his identity. He discovers the richness of forced cultural mixings and the spaces of macro-history while recovering a capacity for fraternity which is possible even with his "enemies" (– this last term being completely banished from his vocabulary). The singularity of this great experiment seems to offer him the opportunity to detect values that are surprisingly

¹ emira_gherib@yahoo.fr, Université de Tunis, Tunisie

universal. I will analyse how conflicts that Rigoni Stern has really undergone, generate internal conflicts that make him ask existential questions – questions that his deep optimism fuels with answers, which leads him to believe in man and humanity in general - and which make the power of war fade.

Key words: Mario Rigoni Stern, war, identity, universal, affiliation.

Riassunto

Identità e differenza sono concetti la cui essenza viene a galla in tempo di guerra. Mario Rigoni Stern (1921-2008) ha vissuto la seconda guerra mondiale corpo e anima. Questo tema nevralgico, pretesto e sfondo, è l'eco che risuona continuamente negli scritti di questo autore italiano anche se non intende assolutamente approvare la guerra e i suoi orrori. Gruppi e spazi di appartenenza sono travolti, ma la guerra, mondo dell'alterità, permette a Rigoni Stern di costruire, di ridisegnare, la sua identità. Scopre la ricchezza della mescolanza culturale forzata e lo spazio della macrostoria recuperando una capacità di fraternità possibile anche con i suoi "nemici", termine che, inoltre, è completamente bandito dal suo vocabolario. La singolarità di questa grande esperienza sembra offrirgli la possibilità di rilevare valori sorprendentemente universali. Proponiamo quindi di analizzare come i combattimenti realmente vissuti da Rigoni Stern generano combattimenti interiori che lo spingono a farsi domande esistenziali. Il suo profondo ottimismo infatti gli fornisce risposte che lo conducono a credere nell'uomo e nell'umanità in generale e che fanno sì che la strapotenza della guerra si riassorbi.

Parole chiave : Mario Rigoni Stern, guerra, identità, universale, appartenenza.

La seconde guerre mondiale a fortement marqué l'homme et l'écrivain Mario Rigoni Stern. Nous nous placerons dans ce contexte dramatiquement hostile pour nous interroger sur ces thèmes aussi complexes que denses d'*identité* et de *différence*. L'identité de Rigoni Stern, au sens le plus large du terme, est mise à mal dans cet espace en furie qui lui impose ses contraintes, dans un cadre des plus instable et morcelé. C'est pourtant à elle qu'il s'est fermement accroché. Son Plateau d'Asiago (Vénétie), où il naquit le jour de la Toussaint de l'année 1921, n'est jamais bien loin. En guerre, Rigoni Stern savait, d'un savoir obstinément humain, qu'il ne reviendrait de ces lieux abominables que par la vertu d'une grande fidélité. Le souvenir de son bout de Vénétie qui devient précisément métaphore du souvenir même et qui reflète alors le point d'ancrage de la condition humaine, est le lien qui ne se rompra jamais durant son long périple de guerrier et d'homme. Image parfois édulcorée d'une vie sereine et humble, c'est l'éternel symbole de la paix de l'âme, de la *paix* tout court. Il concrétise une énergie qui refoule la guerre et son emprise. Cette emprise, pour Rigoni Stern, se prolongera après la guerre, mais la libération se fait plus concrètement à travers l'écriture. En effet, il fera largement part de ses expériences de belligérant, dès sa première publication, *Il sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia* (1953), dont le succès a été retentissant. Ce témoignage saisissant de vérité d'un simple sous-officier

Alpin jeté dans le secteur central du front russe est un texte limpide malgré les horreurs d'un carnage absurde¹. Pour lors, nous nous pencherons principalement sur ce premier ouvrage, sans complètement négliger pour autant ses autres écrits sur la guerre, non moins insignes², et nous analyserons comment, dans un tel contexte, l'identité est redimensionnée.

En pleine guerre, Rigoni Stern a donc trouvé du réconfort dans une sphère familiale et « dialectale », dans un sentiment et un besoin d'*identification*. Il s'agit d'une réponse à un besoin vital, c'est une façon de lutter contre la mort physique et psychologique. L'intimité au sein de son groupe, voire d'un groupe très élargi, se révèle être un lieu prospère de fidélité et de souvenir.

D'autre part, la guerre a révélé une trahison. Rigoni Stern s'est senti hautement trompé par sa Nation, par les grands décideurs du conflit. Du coup, son identité d'Italien a été fortement ébranlée. Il a eu amplement l'occasion de redéfinir ses ennemis.

En guerre, l'identité du combattant Mario Rigoni Stern était avant tout liée à son appartenance à un corps d'armée reconnu pour son esprit d'équipe : celui des « Chasseurs Alpins ». Ces derniers ont acquis au cours du temps une identité propre singulièrement due à la forte identité géographique des Alpes elles-mêmes. Groupe emblématique, souvent associé à une classe subalterne, à une culture rurale, il constitue ainsi une sorte de tradition populaire³. En 1938, Rigoni Stern, stimulé par une vocation, devient Alpin, malgré son jeune âge et en dépit de la difficulté de cette préparation militaire : les opérations se déroulent en priorité en milieu élevé et froid et nécessitent effort physique et endurance. Il ne tardera pas à mettre cet apprentissage en pratique. Les « *Penne nere* », soudées par l'humilité et par un amour commun pour la montagne, ont bien conscience des valeurs et de leur sort communs. Cette appartenance et cette cohésion contribuent à conférer un caractère « *dialectal* » à la première œuvre de Mario Rigoni Stern. Elio Vittorini, découvreur puis ami de l'auteur, dans son célèbre revers de couverture pour la toute première édition de *Il*

¹ En 1951, Elio Vittorini écrit à son ami Giovanni Paganin à propos de *Il sergente nella neve* : « *Ora, nella memoria, quando ci ripenso, mi sembra la cosa più viva che abbia letto sulla guerra.* »

« *Scrivo quando ho qualcosa da dire* », in : Mario Rigoni Stern. *Gusto dei contemporanei*, Quaderno numero 8, Comune di Pesaro, Pesaro, 1999, p. 43.

² En effet, ses écrits restent amplement nourris par ses souvenirs de guerre, ainsi, ponctuellement, il publie des ouvrages comme : *Quota Albania* (1971), *Ritorno sul Don* (1973), *Sentieri sotto la neve* (1998), *Inverni lontani* (1999), *Tra due guerre* (2000), *L'ultima partita a carte* (2002), et *I racconti di guerra* (2006).

³ Les premières troupes de montagne en Italie ont été créées en 1872.

sergente nella neve (1953), seizième titre de sa collection « *I Gettoni* » pressentit très rapidement ce caractère. On y relève une analogie très significative : « *piccola Anabasi dialettale* » qui fait ainsi de Rigoni Stern un « *piccolo* » Xénophon.

L'effective « anabase », *anayasiv*, littéralement, « montée, marche vers l'intérieur », occupe toutefois une place étriquée dans l'*Anabase* et dans *Il sergente nella neve*. Lorsque débute cette œuvre, les Alpains sont même déjà installés dans leur avant-poste, dans le secteur central du Don même s'ils y parvinrent suite à de longues marches. Longues marches également pour Xénophon et ses compagnons, relatées au début de son récit-fleuve. Bien plus longue et pénible que l'anabase, arrivera l'heure de la retraite, ce qui pourrait être la *catabase*, « la descente ». Venu pour faire la guerre, pour une conquête, le corps italien, pris en tenaille par les armées russes, entreprend une « avancée en arrière » obstinée et éreintante, des centaines de kilomètres durant, à travers une terre hostile. Le groupe est cisailé par les contradictions et la désorganisation, dans un froid dantesque et la faim quotidienne. La *catabase* prend même son sens mythologique : une « descente aux enfers », en l'occurrence ici, un enfer blanc, ardemment glacial.

Elio Vittorini lance la métaphore de l'*Anabase* et la module en l'encadrant entre les adjectifs *piccola* et *dialettale*, soulignant ainsi l'empreinte *intime* du livre de Rigoni Stern¹. Celui-ci n'a point l'ambition de transmettre rigoureusement l'Histoire, il compte simplement raconter *son* histoire, ou du moins, se faire porte-parole d'un groupe restreint, le sien, de ses émotions, d'une identité plus limitée. Ceci se pressent d'entrée de jeu par le choix du titre, empreinte d'une guerre poétisée : « *Il sergente nella neve* ». Le sous-titre : « *Ricordi della ritirata di Russia* » annonce une émergence affranchie et parsemée de faits personnels cristallisés, et donc limités, d'un simple témoin, qui, en réalité, confèrera à la guerre un caractère compromissaire.

¹ Italo Calvino, qui rédige l'introduction de *L'Anabasi* (Rizzoli, Milan, BUR, 1978), évoque justement notre auteur et écrit : « Ce qui caractérise l'ouvrage de Rigoni Stern et d'autres parmi les meilleurs livres italiens sur le retraite de Russie, c'est que le narrateur-protagoniste est un bon soldat, tout comme Xénophon [...], les vertus guerrières, dans l'écroulement général des ambitions les plus pompeuses, redeviennent des vertus pratiques et de solidarité sur lesquelles on mesure la capacité de chacun d'être de quelque utilité non seulement pour lui-même, mais aussi pour les autres. » (texte traduit par J.P. Manganaro). Calvino, I., *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, Tome II, Seuil, Paris, 2003, p. 142.

L'armée de Xénophon compta plus de « Dix Mille¹ » hommes et fut très hétérogène. Un groupe cosmopolite, composé de gens et de parlars très variés. En ce qui concerne l'« expédition » italienne, elle fut juste nuancée, le sergent Rigoni s'est principalement retrouvé parmi des compagnons venant du Nord de l'Italie². Des micro-groupes intimement reliés se recomposent dans la steppe. Par exemple, évoquant un corps franc de sa compagnie, Rigoni Stern écrit : « *tutti parenti tra di loro, o per lo meno uno faceva all'amore con la sorella dell'altro*³ ».

De nombreuses personnes parlant un *dialecte* assez similaire au sien, ou qu'il peut au moins comprendre, le côtoient. Cette mini-société connaît en fait une langue pittoresque composée de parlars vernaculaires et du jargon alpin⁴ ; elle se fonde parfaitement dans cet environnement. Dans *Il sergente nella neve*, sont à relever plusieurs expressions de dialectes septentrionaux qui en font une œuvre polyphonique mais qui restituent surtout sa dimension privée. Le sergent Rigoni tentera parfois de s'adresser à ses compatriotes en leur propre dialecte prouvant ainsi sa réelle volonté de tisser un lien, mais aussi son intention d'entretenir cette dimension dialectale : « *Entro nell'isba, parlo bresciano e dico che sono del loro battaglione. Mi accettano nella loro compagnia*⁵ ».

Ces échanges « dia-lectaux » s'incarnent, accroissent la grande expressivité du récit et visent à faire revivre en direct les scènes tout en traduisant une condition interne où l'identité n'est pas complètement déchirée. Le préfixe grec *dia-* « sépare » mais la frontière se déplace : dans ce contexte inédit, elle englobe et renforce un groupe élargi. Une identité plurielle se coalise ; les promiscuités régionales semblent quelque peu s'harmoniser.

La peur, le risque commun d'être blessé ou tué d'un instant à l'autre, entretient un lien entre les membres du groupe, les pousse à s'unir instinctivement afin d'être mutuellement rassurés, une simple présence revêt un rôle essentiel. La formule invocatoire « *restiamo uniti* » répétée en

¹ D'après le nom donné à l'expédition au centre de laquelle Xénophon s'est trouvé.

² Les trois divisions alpines (Cuneense, Tridentina, et Julia) envoyées sur ce front proviennent en effet du Nord.

³ *Il sergente nella neve, op. cit.*, p. 568.

⁴ Citons le mot « *naia* » par exemple, qui signifie le service, la vie militaire dans son ensemble.

⁵ Rigoni Stern, M., *Il sergente nella neve*, in: *Storie dall'Altipiano* (œuvre complète), Mondadori, Milan, 2003, p. 653. Il essaiera par ailleurs de plaisanter, en s'adressant par exemple aux Alpains de Brescia en *bresciano*, tant et si bien qu'il ira jusqu'à provoquer leur raillerie : « *Ridevano a sentirmi, veneto come sono, parlare nel loro dialetto* » (*Ibid.*, p. 541). Ou encore, en pleine bataille : « *canto in piemontese* » (*Ibid.*, p. 636).

continu par le sergent au cours de la déroute, devient même superflue. Cette récurrence litannique lui sert davantage à s'auto-remémorer sa responsabilité envers ses hommes, mais aussi, en quelque sorte, à se faire leur otage. « *Sentivo tutta la responsabilità che mi gravava addosso*¹ » déclare-il au moment de quitter l'avant-poste.

Pour tous, le présent, déjà, est pourtant insaisissable car le souci du futur s'emploie sans cesse à le détruire. Ce « *restiamo uniti* » collabore à la lutte contre la solitude ; toutefois, l'angoisse d'un éventuel isolement physique est la manifestation perceptible d'une angoisse plus profonde, celle de la solitude devant l'imminence de la mort. La question-leitmotiv du soldat Giuanin, qui semble avoir trouvé en son sergent la personnification d'un ultime espoir (« *Sergentmagiù, ghe rivarem a baita ?* »), est l'expression d'une panique en réalité collective, psychotique. Cette allégorie du manque condense les interrogations qui assaillent les combattants et reproduit une forte nostalgie, cette « douleur » (*algos*) de n'être pas de « retour » (*nostos*).

La *baita*², emblème et partie intégrante du paysage alpin, représente et synthétise symboliquement le but dialectal qui motive la retraite de ces hommes. Ce n'est pas simplement un retour *in Italia* ou *a casa* qui est visé, mais bien précisément un retour dans ces petites maisons de montagne.

Même les compagnons de Rigoni Stern, « *Piè Veloce*³ », comme ils le surnommaient, retiendront son attachement à son espace identitaire. Par exemple, un de ses compagnons de bataillon, le lieutenant Nelson Cenci, (lui-même souvent évoqué par Rigoni Stern) dans son récit de ces mêmes événements de la campagne de Russie intitulé *Ritorno* (1981)⁴, écrit :

*Sognava il suo paese sull'altipiano e le montagne.
Sognava ma sapeva bene quello che accadeva e che
doveva accadere. Stava con i piedi in terra Rigoni ! Era
abituato alla neve e al freddo*⁵.

Cenci, témoin de l'attitude de notre témoin, confirme bien la pondération constante de Rigoni Stern entre deux réalités patentes en lui :

¹ *Ibid.*, p. 576.

² Maisonnette en pierre et en bois, est aussi un régionalisme des montagnes de Vénétie et signifie « la maison » de façon générale.

³ *Ibid.*, p. 514. Rappelons qu'il s'agit d'un surnom qu'emploie Homère pour parler d'Achille.

⁴ Provenant encore du même détachement que Rigoni Stern, nous bénéficions aussi du témoignage de Negri Moscioni, *I lunghi fucili* (Einaudi, Turin, 1955).

⁵ Cenci, N., *Ritorno*, Rizzoli, Milan, 1981, p. 86.

l'espace de la guerre réaffirmé par sa lucide responsabilité ; et l'espace de paix de son lointain Plateau. Cette dimension dialectale actualisée par la force de ses songes, participe intensément à une pacification.

D'autre part, dans l'immensité et le chaos où les repères moraux sont souvent brouillés, il retrouve une présence régénératrice figurant à elle seule une somme d'éléments intimes auxquels il s'identifie, et, principalement, ce cher lieu identitaire. Il s'agit du soldat Rino, originaire d'Asiago : « *Rino ! Tutta la mia giovinezza mi vedo davanti, il mio paese, i miei cari*¹ ». Une sorte d'introspection s'opère. Rino le ramène à lui-même, rétablit une continuité. Leurs existences se voient mutuellement confirmées. Compensation aux aberrations de la guerre, Rino résume une appartenance communautaire et culturelle et satisfait un besoin d'assistance.

Par ailleurs, Rigoni Stern aura l'occasion de rencontrer inopinément des personnes qui n'ont *a priori* aucun point commun avec lui mais face auxquelles toute différence est dissoute. Par exemple, en chemin vers le front russe, en janvier 1942, le jeune soldat Rigoni fait une rencontre qui le marquera profondément : celle d'un paysan Polonais qui avait participé à la Grande Guerre sur son Plateau d'Asiago². Soudainement, Rigoni prend ainsi conscience de la petitesse du monde. En effet, un vieux Polonais, à la vue des soldats italiens dont le train a dû s'arrêter à cause du froid extrême et des tempêtes de neige, s'est écrié : « *Io Italia. Io guerra Italia. Io Asiago*³ ». Le mot enchanté est prononcé et déclenche immédiatement un fort enthousiasme chez Rigoni Stern. Les dimensions spatio-temporelles sont confondues et se chargent d'affectivité. Le jeune Alpin est projeté dans l'espace de son Plateau et dans un temps qui précède même sa naissance mais néanmoins intense d'Histoire.

Une guerre fait écho à l'autre, mais entre les deux, s'élève et résonne la paix. Leur différence d'âge, de nationalité, de point de vue, s'estompent. Une vive complicité s'installe, ils discutent longuement et troquent généreusement cigarettes et bière. « *Gli diedi da fumare e visto che aspirava avidamente il fumo gli diedi tutto il pacchetto*⁴ » ; « *Ne ho bevuta di birra in giro per il mondo, ma di simile no di certo ; e mai, purtroppo, ne berrò*⁵ ». Cet inestimable échange matériel calque la valeur de l'échange émotionnel. Le Polonais devient aux yeux de l'allochtone Rigoni Stern : « *Il polacco, il*

¹ *Il sergente nella neve, op. cit.*, p. 624.

² Il narre cet épisode dans une nouvelle intitulée *Incontro in Polonia* (d'abord parue dans le recueil *Il bosco degli urogalli*).

³ *Incontro in Polonia, in Storie dall'Altipiano, op. cit.*, p. 790.

⁴ *Ibid.*, p. 791.

⁵ *Ibid.*, p. 792.

*mio compaesano polacco*¹ ». Cette phrase annonce un non-sens mais aussi une forte fusion identitaire. L'homme se fait alors concrètement partie intégrante de son Asiago². S'écroule d'ores et déjà le poids des valeurs inculquées et le jeune soldat Rigoni, se dirigeant vers la guerre, songe à l'erreur fatale sur le point d'être commise. La guerre perd immédiatement toute sa pertinence et les règles de la logique, pour un Rigoni Stern qui se découvre citoyen du monde, sont d'entrée de jeu violées. Des moments comme celui-ci contribuent à fortifier sa vision d'un genre humain unifié.

Ainsi, nous retrouvons avec force une conception spatiale rigonienne qui définit son identité par rapport à son Plateau comme Patrie, et, le reste du monde, à certains égards pas si différent, se révèle comme espace commun, sans frontières, terre de tous les hommes. De fait, sa double identité s'affirme : une identité restreinte, privée, et une identité universelle. Du reste, il est aussi à noter que Rigoni Stern choisit d'enjamber l'idée de Nation car la Nation italienne aux allures despotiques est sévèrement discréditée. L'identification est par contre totalement rejetée.

En effet, force est de constater que le tant attendu retour *a baita*, retour après un inutile carnage sans gloire, sera souvent marqué pour les survivants par un sentiment d'opprobre. Honte d'avoir été trahis, honte de toute une génération d'avoir cru en sa Nation, d'avoir été conditionnée par un terrible « lavage de cerveau »³. L'idée même de Nation, de Patrie, a été ternie. Dans un empire vide de vérité, les Alpains ont notamment dû subir le lâche poids de l'impréparation générale et de la débâcle. Le fait de ne pas avoir été envoyés sur les monts du Caucase comme il était initialement prévu, coûtera la vie à des centaines d'hommes⁴. Rigoni Stern confiera au cours d'une interview réalisée par Gigi Ghirotti : « *Per me fu una terribile delusione d'amore*⁵ ».

Dans *Il sergente nella neve*, sa plume s'est plutôt abstenue de formuler ouvertement une indignation même si les jugements implicites sont nets. Cependant, dans ses écrits suivants, son fiel sera exprimé avec légèrement plus d'ardeur. Dans *L'ultima partita a carte* (2002), il déclare

¹ *Ibid.*, p. 792.

² Le régionalisme français « pays » pouvant traduire le terme « *compaesano* » rendrait alors parfaitement cette idée (« *paese* » est aussi employé dans certains dialectes italiens pour parler d'habitants du même village).

³ L'humiliation d'un peuple trompé, déshonoré après les déboires de l'armée italienne sera notamment mise en scène par Luigi Comencini dans son film *Tutti a casa* (1960).

⁴ Ce seront par contre les *Alpenjager* de la Wehrmacht qui se retrouveront sur les chaînes du Caucase.

⁵ Interview de Rigoni Stern par Gigi Ghirotti, « *Ritorno sul Don* », « *La Stampa* », 24 novembre 1973.

par exemple à propos des Allemands : « *Oggi, sessant'anni dopo, il mio sdegno per i tedeschi e il commosso ricordo di quegli amici lasciati sull'erba della steppa sono sempre più vivi*¹ ».

Dans *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* (1946), témoignage clairement plus acerbe, politisé et courroucé, Nuto Revelli², ex-officier des Alpains de la Tridentina³, en veut amèrement à ceux qu'il juge responsables et crie explicitement « vengeance ». Il rejoint tout à fait les propos de Rigoni Stern mais ne cache pas sa tenace rancœur envers les « alliés » : « *Oggi, invece, è un odio che mi fa gridare, perché gli alpini morti, per colpa dei tedeschi, dovranno un giorno essere vendicati*⁴ ».

Aussi, le recul de ces deux « *oggi* » ne peut qu'accentuer l'animosité et l'acrimonie contre les grandes instances, « les décideurs du conflit » qui, par leurs desseins totalisants, ont tenté d'inculquer une culture de la guerre et de la Patrie⁵. Malgré tout, Rigoni Stern s'en tient à une certaine équanimité. Il ne procède jamais à une attaque idéologique aussi directe et manifeste, ce n'est pas le but de son écriture ; l'indignation doit éventuellement venir du lecteur, et non de l'auteur. Toutefois, rétrospectivement, il exprimera de manière très sporadique dans son œuvre, son détachement de la patrie et du fascisme qui a alimenté toute son enfance.

Contentons-nous d'observer trois nouvelles consécutives de son recueil de 1986, *Amore di confine*, et exclusivement la toute dernière phrase de chacune d'entre elles. Relevons : « *Venne la guerra, capimmo che la nostra non era la migliore delle patrie* » ; puis, « *gli amici morti a vent'anni per un'Italia matrigna* » ; enfin : « *Mussolini spiegava a Badoglio che*

¹ *L'Ultima partita a carte*, in *Storie dall'Altipiano*, p. 1737.

² Dans son dernier ouvrage, *Le due guerre* (2003), Revelli déplore l'absence de témoignages de guerre honnêtes et épurés, mais se console en citant *Il sergente nella neve*, le considérant comme « *un libro bellissimo, che si inserisce a pieno titolo nel discorso della guerra "vista dal basso"* ».

Revelli, N., *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Einaudi, Turin, 2003, p. XIII.

³ Rappelons que Rigoni Stern appartenait également à la division de la Tridentina, par contre, il se rattachait au bataillon du « Vestone » et Revelli à celui du « Tirano ».

⁴ Revelli, N., *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* (1946), Einaudi, Turin, 2001, p. 138.

⁵ Alberto Asor Rosa observe d'ailleurs que le « *distacco fra l'idea di "patria", considerata in astratto [...], e il paese per cui in concreto si combatte, si soffre ed eventualmente si perde la vita, costituisce uno dei Leitmotiv fondamentali della letteratura italiana della seconda guerra mondiale* ».

Asor Rosa A., « *L'epopea tragica di un popolo non guerriero* », in *Storia d'Italia*, (sous la direction de Walter Barberis), Annali 18, Einaudi, Turin, 2000, p. 884.

voleva “ qualche migliaio di morti per sedere al tavolo della pace”¹ ». Avec ces trois nouvelles clôturées de la sorte, le lecteur reste sur sa faim. Rigoni Stern lance une attaque à mi-voix contre la tyrannie politique, sans hausser le ton, sans vouloir s’étendre sur le sujet, comme s’il en avait long à dire mais préférerait se contenir et laisser parler les faits.

Plus qu’un besoin de rébellion, Rigoni Stern manifeste une sorte d’indifférence pour la politique. Ses préoccupations se situent ailleurs. Du reste, il suggère dans *Il sergente nella neve* : « Tante cose ci sarebbero ancora da dire, ma questa è un’altra storia² ». La limpidité d’un texte apolitique et elliptique prévaut car *polémiquer*, ce serait, en quelque sorte, continuer la guerre (« Polémiquer » vient de *polemikos* « relatif à la guerre »). Faire directement la guerre à la guerre ne l’intéresse pas. *Il sergente nella neve* est en fait un livre antifasciste qui ne parle pas d’antifascisme. La guerre est condamnée de manière sous-jacente, instinctive.

L’Italie, en quête d’épopée nationale, choisit l’incontournable tribut à payer pour un tel but : la guerre. Son peuple a donc été amené à se battre pour tenter de lui faire prendre conscience d’elle-même et cimenter son unité. En ce sens, Roger Caillois, dans *L’homme et le sacré*, attribue à la guerre des pouvoirs de « régénération » et affirme :

Elle est plus qu’un remède affreux où les nations sont parfois contraintes de chercher le salut. Elle constitue leur raison d’être. Elle sert même à les définir : la nation, c’est l’ensemble des hommes qui font la guerre côte à côte ; et à son tour la guerre définit l’expression suprême de la volonté d’existence nationale³.

Benito Mussolini, par de clairs aveux cyniques, n’hésite pas à voler et broyer le destin de milliers d’hommes pour une Nation qui, en réalité, avait encore besoin de naître. Rigoni Stern évoque dans *Inverni lontani* des propos rapportés mais qui semblent l’avoir marqué :

In quel dicembre del’40 era nevicato persino a Roma, e Mussolini, che stava al caldo, la vigilia di Natale disse a suo genero Galeazzo Ciano che era andato a fargli gli

¹ Respectivement dans : *Un raid tra le nevi*, p. 14 ; *Ricordo canavesano*, p. 18 ; *In una valle felice*, p. 22.

Amore di confine (1986), Einaudi, Turin, 1995. (In *Storie dall’Altipiano* : p. 1410, p. 1414, p. 1419.)

² *Il sergente nella neve*, op. cit., p. 661.

³ Caillois R., *L’homme et le sacré* (1939), Gallimard, Paris, 1950, p. 231.

auguri : “Questa neve e questo freddo vanno benissimo, così muoiono le mezze cartucce e si migliora questa mediocre razza italiana...”¹.

Ainsi, Mussolini et son régime prolongent et mettent en action une rhétorique du « baptême de sang » que dès 1866, Francesco Crispi, futur premier ministre, avait formulée. Celle-ci avait traversé les plus célèbres productions culturelles surtout jusqu’à la première guerre mondiale.

L’« intériorisation » du sentiment national s’est avérée imparfaite, ou, du moins, ne résista pas à la guerre. Elle se situe vraisemblablement ailleurs pour Mario Rigoni Stern. Aux yeux des Alpains, le mythe patriotique chargé d’un caractère idéalisé et presque romantique s’est très vite effondré. La « Nation », la motivation de la participation à la guerre, inspire de moins en moins l’identification².

Sur le Don, juste avant de quitter définitivement l’avant-poste, le sergent Rigoni décharge nerveusement dans le vide toute son hostilité. C’est ici l’une des rares fois que le sergent Rigoni Stern extériorise une si vive fougue haineuse:

*Non pensavo a nulla. Stringevo forte il mitragliatore.
Premetti il grilletto, sparai tutto un caricatore; ne
sparai un altro e piangevo mentre sparavo³.*

Ce n’est pas contre l’« ennemi » russe qu’il tire ou contre n’importe quel autre « ennemi de guerre », mais bien contre une situation des plus absurdes et contre les grands ennemis invisibles, qui sont loin de cet espace de la guerre. Quelques années avant sa mort, Rigoni Stern avançait encore : « mais je veux encore affirmer que mes ennemis ne sont ni les Français, ni les Russes, ni les Anglais. Ils se nomment Victor-Emmanuel, Mussolini, Badoglio »⁴.

¹ *Inverni lontani*, in *Storie dall’Altipiano*, p. 1644.

² Dans *À l’Ouest, rien de nouveau*, le narrateur, tout autant victime du tristement célèbre « bourrage de crâne » affirmait aussi : « nous vîmes que la notion classique de la patrie, telle que nous l’avaient inculquée nos maîtres, aboutissait ici, pour le moment, à un dépouillement de la personnalité qu’on n’aurait jamais osé demander aux plus humbles domestiques ».

Remarque, E., *À l’Ouest, rien de nouveau*, (1928), *op. cit.*, Le livre de poche, Librairie générale française, Paris, 1988, p. 21.

³ *Il sergente nella neve*, *op. cit.*, p. 578

⁴ Interview réalisée par Martine Laval, « Le soldat qui lisait Dante », « Télérama », n° 2819, 21 janvier 2004.

L'écrivain nous démontre l'inanité du sens du mot « ennemi ». L'ennemi n'est ni le concurrent, ni l'adversaire, il tire avant tout sa signification de la possibilité, voire du devoir, de l'affrontement. Rigoni Stern tente de passer outre la grande faille humaine qui pousse l'homme à haïr l'homme et que le fascisme éleva à son paroxysme. Il réalise peu à peu que c'est précisément lorsque le semblable est nié sous la figure du dissemblable, que s'ouvre l'abîme de l'*inhumain*.

L'hostilité naît clairement pour lui d'une décision politique. La guerre présuppose la désignation de l'ennemi : l'autre, l'étranger, l'antagoniste sur le plan des intérêts ou des valeurs. L'ennemi, en ce sens, n'est pas forcément l'« *inimicus*¹ », « l'ennemi privé », c'est plutôt l'« *hostis* », c'est-à-dire « l'ennemi public » (auquel on rattache le mot « hostile »), celui d'un méga-groupe. La guerre ne concerne pas les passions individuelles mais principalement des raisons de l'État, et comme le rappelle Jean-Jacques Rousseau dans le *Contrat Social* (1762), elle n'est « point une relation d'homme à homme, mais une relation d'État à État »².

Pour Rigoni Stern, d'abord considéré comme une sorte de masse informe, une puissance nébuleuse qu'il a été imposé d'assujettir à tout prix, l'« ennemi » est de plus en plus estimé dans sa singularité. Il semble bien clair qu'il n'est pas un objet d'aversion. Progressivement, il jaugera les Français, les Grecs, puis surtout les Russes avec lesquels il se trouvera de nombreux points communs et des affinités ; au cours de la retraite du front russe, sa sympathie pour eux s'accroît d'isba en isba. Il s'identifie à eux au point que dans les camps de prisonniers il se faisait appeler : Mario Ivanovič³. Il déclare :

*non mi sentivo straniero perché sempre quella gente mi avrebbe offerto il sale e il pane poiché con loro, a un certo punto della mia vita, avevo diviso la fame e tutto il resto per non rimanere dalla parte della violenza fascista*⁴.

¹ *Inimicus* fut d'abord le contraire de *amicus*. Il a ensuite pris le sens de « ennemi » de façon générale ; en latin chrétien, il a même pris le sens de « démon », le démon étant l'ennemi par excellence. Et généralement, en guerre, l'ennemi est considéré comme le serviteur du Mal.

² Rousseau J. J., *Du Contrat social*, (1996), Œuvre complète, III, éd. Marc-Michel Rey, 1762, p. 357.

³ *Moriamo senza vergona*, in *Storie dall'Altipiano*, op. cit., p. 1326.

⁴ *Ibid.*, p. 1326.

En effet, il se sentira plus proche de ses « ennemis » que de ses « alliés » (enchâsser l'un et l'autre de ces mots entre des guillemets est donc de rigueur). Force est de remarquer que le mot « *nemico* », « ennemi » est de toutes façons absolument banni du vocabulaire rigonien¹.

Arrivés sur le front sans qu'on leur ait donné l'occasion de réfléchir, les jeunes soldats doivent combattre un groupe qui leur est assigné et réagissent en conséquence. L'expérience, la maturité, et la vie en collectivité engendrées par la guerre, ont permis à Rigoni Stern de comprendre à quel point la notion d'ennemi est arbitraire. Il s'aperçoit que cette guerre dresse artificiellement des êtres similaires les uns contre les autres. Cela lui suggère par exemple ce parallélisme entre les espaces russe et italien : « *Loro hanno le Katusce e le Maruske e la vodka e i campi di girasole ; e noi le Marie e le Terese, vino e boschi d'abeti* »². La culture diffère mais la contiguïté est évidente. Ce miroir intensifie ces espaces. Se dévoile également l'idée d'enrichissement de l'identité dans la différence.

Ainsi, des situations apocalyptiques et des contradictions insensées, remuent la volonté de Rigoni Stern d'atteindre une tout autre dimension. Une dimension qui répondrait à sa soif de faire rejaillir des valeurs éthiques, un humanisme *apparemment* étouffé par la guerre. Cette dernière, lui permet de redéfinir son identité, de dévoiler les hommes dans leur essence et soulève des interrogations sur l'appartenance pleine et entière de tous les hommes au genre humain.

La vision du groupe, subjective et individuelle, s'élargit, dépasse la traître appartenance nationale profanée par le fascisme, et observe une perspective - toujours forgée dans son intimité - mais qui éveille en lui un sentiment internationaliste. Une vague intuition initiale est constamment à l'affût de confirmations. C'est précisément la guerre, et surtout celle dans ce plus grand pays du monde, qui semble lui révéler un espace commun de paix incommensurable. Un sentiment humaniste l'enveloppe mais est incompatible avec le bien direct de la patrie. Rigoni Stern se découvre philanthrope au sens noble du terme, il a réussi à gommer de nombreuses différences. C'est une façon d'exprimer sa revanche. La guerre, qui brise violemment les frontières, peut donc représenter une occasion, pour ceux

¹ Dans la nouvelle *Amore di confine*, Rigoni Stern se surprend lui-même, il écrit : « *Ma per l'offensiva nemica della primavera del 1916 (mi accorgo che è la prima volta che uso "nemica", e solo in questo caso mi sta bene)...* »

Amore di Confine, in *Storie dall'Altipiano*, op. cit., p. 713-714.

² *Il sergente nella neve*, op. cit., p. 569.

qui savent la saisir, de les effacer pacifiquement, de les nier, au moins dans l'intimité de leur conscience.

La plume de Rigoni Stern suit un recommencement incessant autour d'une dialectique au centre de laquelle trône un espace intime, dialectal. La guerre est bien en orbite autour de ces spires mais cette intimité - à la fois rétractée vers une pure intériorité, mais, d'autre part, qui s'étend et se diffuse vers l'universel - camoufle sa furie en faveur d'espaces de paix sans cesse réinventés.

Bibliographie :

- Asor Rosa A., « L'épopée tragica di un popolo non guerriero », in *Storia d'Italia*, (sous la direction de Walter Barberis), Annali 18, Einaudi, Turin, 2000.
- Bedeschi, G., *La neve, la pace, la guerra*, Mursia, Milan, 1978.
- Caillou R., *L'homme et le sacré* (1939), Gallimard, Paris, 1950.
- Calvino, I., *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, Tome II, Seuil, Paris, 2003.
- Cenci, N., *Ritorno*, Rizzoli, Milan, 1981.
- Galli Della Loggia, E., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologne, 1998.
- Ghirotti, G., « Ritorno sul Don », « *La Stampa* », 24 novembre 1973.
- Gonzato, F., « *Tutti quei morti dimenticati* », « *Alto Adige* », 5 février 2006.
- Laval, M., « Le soldat qui lisait Dante », « *Télérama* », n° 2819, 21 janvier 2004.
- Moscioni, N., *I lunghi fucili*, Einaudi, Turin, 1955.
- Remarque, E., *À l'Ouest, rien de nouveau*, (1928), Le livre de poche, Librairie générale française, Paris, 1988.
- Revelli, N., *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* (1946), Einaudi, Turin, 2001.
- Revelli, N., *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Einaudi, Turin, 2003.
- Rigoni Stern, M., *Storie dall'Altipiano* (œuvre complète sous la direction de Eraldo Affinati), Mondadori, "I Meridiani", Milan, 2003.
- Rigoni Stern, M., *I racconti di guerra*, Einaudi, Turin, 2006.
- Rousseau J. J., *Du contrat social*, (1996), Œuvre complète, éd. Marc-Michel Rey, Paris, 1762.
- Senofonte, *Anabasi*, Rizzoli, BUR, Milan, 1978.
- Teoboldi, P., (sous la direction de), *Mario Rigoni Stern. Gusto dei contemporanei*, Quaderno numero 8, Comune di Pesaro, Pesaro, 1999.

ÉTUDES LINGUISTIQUES

**LE MOT NATURE CHEZ LES POÈTES ROMANTIQUES FRANÇAIS:
UNE QUESTION D'IDENTITÉ**

**THE WORD NATURE IN FRENCH ROMANTIC POETRY – AN
IDENTITY ISSUE**

**LA PALABRA NATURE EN LA POESIA ROMANTICA FRANCESA –
UNA QUESTION DE IDENTIDAD**

Florinela ȘERBĂNICĂ¹

Résumé

Nous proposons une étude linguistique des occurrences du mot nature chez les poètes romantiques français, dans le but de vérifier dans quelle mesure ce thème de prédilection repose sur une utilisation particulière du mot-même.

Mots-clés : conflit, humain, nature, sémantique, syntaxe

Abstract

The present paper represents a linguistic approach of the occurrence of the word nature with French Romantic poets in order to check the degree which this favourite topic is based on a particular use of the word itself.

Keywords: conflict, human, nature, semantics, syntax

Resumen

Proponemos un estudio lingüístico sobre las ocurrencias de la palabra naturaleza en las obras de los poetas románticos franceses, para averiguar en qué medida este tema de predilección se basa en un uso particular de la palabra misma.

Palabras clave : conflicto, humano, naturaleza, semántico, sintaxis

Préliminaires

L'importance que les romantiques attachent au thème de la nature est un fait désormais pleinement prouvé par les historiens et les critiques littéraires. Cette étude ne reprend pas cette question, mais propose une étude linguistique des occurrences du mot *nature* chez les poètes romantiques français, dans le but de vérifier dans quelle mesure ce thème de prédilection repose sur une utilisation particulière du mot-même. Nous nous proposons d'examiner les moyens par lesquels ce mot acquiert une nouvelle identité dans le discours poétique des romantiques français et la manière dont il contribue à la construction d'une identité commune de ces poètes.

¹ florinela_comanescu@yahoo.fr, Faculté des Lettres, Université de Pitești, Roumanie

Démarche

Le travail consiste à étudier les types de structures syntaxiques dans lesquelles le mot *nature* apparaît et les possibles types d'écart qu'il enregistre dans le discours par rapport à ses usages dans la langue. A ce sujet, il s'agit d'examiner deux types de questions : (1) les restrictions de sélection et (2) la mise en oeuvre de procédés de recatégorisation des unités linguistiques, là où leurs emplois inhabituels s'avèrent susceptibles d'engendrer des conflits. Plus précisément, notre étude portera sur les emplois du mot *nature* qui échappent aux descriptions qui en sont faites dans les dictionnaires.

Les paramètres syntaxiques pris en considération sont : (1) la nature de l'unité déterminée par le nom *nature*, (2) la nature de la détermination de celui-ci, (3) l'influence du co-texte. Cela permettra de rendre compte également des éventuels effets stylistiques résultant des emplois marqués du mot.

Le corpus de travail a été obtenu par l'interrogation de FRANTEXT, portant sur les romantiques français représentatifs, tels qu'ils figurent dans les histoires littéraires : Hugo (270 occurrences), Lamartine (181 occurrences), Vigny (24 occurrences), Gautier (21 occurrences), Musset (15 occurrences), Nerval (1 occurrence).

Représentations de la nature et emplois du mot

Deux classes majeures ont été dégagées quant à la représentation de la nature, sous-tendues par des moyens langagiers différents : (1) la nature est vue comme une entité douée d'une force agissante, tout comme les humains et (2) la nature est représentée en tant qu'espace qui accueille l'humain. Pour ce qui est de la représentation anthropomorphique, plusieurs traits humains sont attribués à la nature : (a) la capacité à servir de partenaire de communication de l'humain à travers le langage, (b) la capacité à porter du contenu apte à changer l'univers de l'humain, (c) la capacité à créer de l'humain, (d) la capacité à éprouver des sentiments.

Les cas de représentation de la nature en tant qu'espace ne présentent pas d'écarts importants par rapport à la langue. En échange, la promotion de la nature dans la classe des humains se fait par la transgression particulièrement fréquente des compatibilités combinatoires des éléments dans la phrase et par la construction d'un discours qui se place

régulièrement au-delà des limites inscrites dans la langue. Ce sont ces emplois qui seront discutés dans ce qui suit.

Analyse du corpus

Les occurrences présentant un écart important par rapport à l'emploi du mot dans la langue représentent le tiers du total des occurrences. D'ailleurs, chez chaque poète la proportion est à peu près la même. Ce sont des procédés de distorsion de la construction syntaxique, provoquée par l'insertion du nom ou de plusieurs unités linguistiques dans une structure qui ne lui/leur est pas normalement associée dans la langue. L'effet stylistique de ces structures est proportionnel à leur degré de distorsion.

Nous avons constitué nos classes de structures selon le mécanisme par lequel se réalise l'attribution à la nature des propriétés de l'humain : (1) la nature reçoit globalement toutes les propriétés de l'humain, (2) la propriété est attribuée explicitement à l'humain, (3) la propriété est attribuée à l'humain de façon indirecte.

L'attribution globale à la nature des propriétés de l'humain

Dans cette première classe, nous avons identifié deux types de structures :

a. Le premier type suppose une mise en corrélation d'un nom d'humain et du nom *nature*, par le biais de la coordination, le plus souvent, ou par d'autres types de structures, telles les constructions comparatives ou associatives :

- (1) *je suis, comme la nature, sans voix sous ta majesté*¹
- (2) *l'abîme qui sépare et l'homme et la nature de toi*²
- (3) *en moi, comme dans la nature*³
- (4) *une mère, une femme, un ami, la nature*⁴
- (5) *Et nous étions en paix avec cette nature*⁵
- (6) *la nature et leurs yeux*⁶

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 320

² Idem, p. 332

³ Idem, p. 342

⁴ Idem, p. 384

⁵ Idem, p. 487

⁶ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 756

(7) *Vivez pour la nature, et le ciel, et moi-même !*¹

(8) *la nature et l'homme étaient encore mêlés*²

b. Dans le deuxième type de structure, le nom *nature* apparaît en tant que complément d'un nom relationnel, ce qui sert à marquer en même temps la co-substantialité de l'humain, de la nature et de la divinité, mais aussi des rapports hiérarchiques complexes, en fonction du référent du nom relationnel :

(9) *ô roi de la nature*³

(10) *Un fils, un roi de la nature entière !*⁴

(11) *ô père de la nature*⁵

(12) *roi de toute la nature*⁶

(13) *la mère nature*⁷

(14) *fils de la nature*⁸

L'attribution explicite à la nature d'une propriété humaine précise

Ce procédé consiste à attacher au nom *nature* un adjectif épithète ou attribut ou un nom de qualité à fonction d'attribut qui explicitent la propriété humaine attribuée. L'adjectif peut être un adjectif qualificatif ou un participe passé à valeur statique ou résultative. Les adjectifs utilisés opèrent une sorte de synthèse du sémantisme de toutes les autres constructions identifiées :

- animation/ humanisation de la nature :

(15) *la nature animée*⁹

¹ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 86

² Hugo, Victor, *La fin de Satan*, J. Hetzel & C. A. Quantin, Paris, 1885, p. 775

³ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p.291

⁴ Idem. p. 310

⁵ Idem. p.341

⁶ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 664

⁷ Hugo, Victor, *Les châtiments*, 1853, p. 548, Gautier, Théophile, *La comédie de la mort*, 1838, p. 21

⁸ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 388

⁹ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 627

(16) *la grande nature enfantine*¹

(17) *la nature vivante*²

- représentation de la nature en tant qu'être porteur de sentiments et d'états d'âmes:

(18) *une nature qui n'est qu'amour et pureté*³

(19) *la nature est une âme*⁴

(20) *la nature amoureuse*⁵

(21) *La nature est pleine d'amour*⁶

(22) *la nature est attendrie*⁷

(23) *la sombre nature émue*⁸

(24) *la nature effarée*⁹

(25) *la nature est contente*¹⁰

(26) *la nature triste*¹¹

- la nature en tant que source d'états d'âme pour l'humain :

(27) *toute la nature n'est qu'innocence et volupté*¹²

(28) *La nature devint ma joie et mon effroi*¹³

(29) *La nature était terrible, sans pitié, presque sans jour*¹⁴

¹ Hugo, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Librairie Internationale, Paris, 1865, p.79

² Hugo, Victor, *Les quatre vents de l'esprit*, J. Hetzel, -A. Quentin, Editeurs, Paris, 1881, p. 310

³ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 457

⁴ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 766

⁵ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 128

⁶ Hugo, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Librairie Internationale, Paris, 1865, p. 79

⁷ Idem, p. 91

⁸ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 58

⁹ Hugo, Victor, *Les quatre vents de l'esprit*, J. Hetzel, -A. Quentin, Editeurs, Paris, 1881, p. 60

¹⁰ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 228

¹¹ Idem, p. 240

¹² Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 373

¹³ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 23

¹⁴ Hugo, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Librairie Internationale, Paris, 1865, p. 260

- la nature en tant qu'être manifestant une attitude envers l'humain,
la nature en tant que partenaire de communication de l'humain :

- (30) *l'aveugle nature*¹
- (31) *La nature (...) plus amie et plus douce*²
- (32) *La nature est sourde à leur bouche qui crie !*³
- (33) *l'impassible nature*⁴
- (34) *La nature est un peu moqueuse autour des hommes*⁵
- (35) *La nature est morose*⁶
- (36) *La nature est parfois insolente*⁷

Le caractère passager des propriétés, ainsi que la valeur résultative du participe passé, construisent une représentation de la nature dans le dynamisme de son évolution, il s'agit d'une entité susceptible de devenir, tout comme les humains, auxquels elle emprunte les propriétés.

L'attribution implicite à la nature des propriétés de l'humain

Dans ce troisième cas, une seule propriété de l'humain est effectivement attribuée à la nature, de manière implicite. Elle ressortit au sémantisme de la construction même et dépend de la combinatoire des différentes unités linguistiques.

Nous avons identifié 4 cas : (1) la nature est envisagée comme contenu de pensée et comme source de pensée, (2) elle est envisagée comme une force agissante, (3) elle est envisagée comme un être capable d'éprouver des états d'âme et (4) doué de la capacité du langage.

a. Lorsque la nature est envisagée en tant que contenu de pensée ou source de pensée, le nom *nature* est objet direct d'un verbe désignant un procès intellectuel :

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 489

² Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 604

³ Lamartine, Alphonse de *La chute d'un ange*, Hachette et C. - Jouvet et C., Paris, 1838, p. 905

⁴ Hugo, Victor, *Les rayons et les ombres*, Librairie Hachette et C., Paris, 1840, p. 1096

⁵ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 34

⁶ Hugo, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Librairie Internationale, Paris, 1865, p. 285

⁷ Hugo, Victor, *Les quatre vents de l'esprit*, J. Hetzel, -A. Quentin, Editeurs, Paris, 1881, p. 99

- (37) *Mais l'homme, ta créature, lui qui comprend la nature*¹
 (38) *en lisant ma bible ou la nature*²
 (39) *révéler sa nature*³
 (40) *Comprenez leur nature*⁴
 (41) *Une nature qu' on ignore*⁵
 (42) *expliquant la nature à l' homme qui l' ignore*⁶
 (43) *La nature ignorée*⁷
 (44) *l'enfant sans le savoir enseigne la nature*⁸
 (45) *Il est sain de toujours feuilleter la nature*⁹
 (46) *Sais-tu bien ta nature ?*¹⁰

Dans ces constructions, c'est le verbe qui précise l'angle sous lequel est envisagée la nature : *feuilleter* met en évidence le côté concret, alors que pour *lire*, qui accepte comme objet aussi bien des noms concrets que des noms abstraits désignant le contenu, la lecture du nom *nature* pourrait rester indécise, mais elle se précise grâce à la coordination avec le nom *bible*, qui désigne un objet concret. De la même manière, *comprendre* peut accepter comme objet des noms qui désignent aussi bien un contenu qu'une source de contenu. Sans l'apport du contexte, la polysémie du verbe reste intacte, ce qui augmente son effet discursif.

b. Dans deux séries de constructions, la nature est présentée comme une force agissante : le nom *nature* fonctionne notamment comme objet, mais aussi comme sujet de verbes qui expriment l'idée d'opposition, dont certains présentent une sélection stricte sur l'argument humain :

- (47) *Après avoir conquis la nature*¹

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 386

² Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 743

³ Idem, p. 781

⁴ Lamartine, Alphonse de, *La chute d'un ange*, Hachette et C. - Jouvet et C., Paris, 1838, p. 961

⁵ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 292

⁶ Idem, p. 406

⁷ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 815

⁸ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 80

⁹ Idem, p. 165

¹⁰ Vigny, Alfred de, *Les destinées*, Michel Lévy Freres, Libraires Editeurs, Paris, 1863, p. 51

- (48) *la nature trahit nos yeux par ses merveilles*²
 (49) *Le sang (...) vainquît la nature*³
 (50) *la torture a surmonté l'esprit et vaincu la nature*⁴
 (51) *Ils avaient par orgueil défié la nature !*⁵
 (52) *ce jeu féroce outrageait la nature*⁶
 (53) *Ils avaient dans leur moelle abdiqué leur nature*⁷
 (54) *L'esprit de l'homme, lumière, domptant la nature entière*⁸
 (55) *la nature lutte avec la volonté*⁹
 (56) *Deux natures ainsi combattant dans son cœur* (id.)¹⁰
 (57) *La nature lutte plus forte que la mort* (id.)¹¹
 (58) *et les monts inclinés, (...) qu' (...) enchaîna la nature*¹²

Selon le sémantisme du verbe et le type de nom en corrélation avec le nom *nature*, l'opposition peut s'établir aussi bien sur le plan concret, de la compétition physique, que sur le plan moral (*trahir*), sur le plan des affects (*défier*, *outrager*, *abdiquer*) ou intellectuel (*l'esprit qui dompte la nature*).

c. La représentation de la nature comme un être capable d'éprouver des états d'âme relève de deux types de verbes : (1) des verbes intransitifs ou pronominaux qui se construisent généralement avec un sujet humain, mais qui reçoivent cette fois-ci comme sujet le mot *nature* et (2) des verbes transitifs directs pour lesquels c'est le nom *nature* qui a la fonction de sujet et le nom d'humain celle d'objet, alors que, normalement c'est l'inverse. Plus rarement, la nature est envisagée comme étant capable d'éveiller, elle, des états d'âme chez un humain. Le premier cas peut être illustré par de nombreux exemples:

- (59) *au moment où s'endort la nature*¹

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 374

² Idem, p. 420

³ Lamartine, Alphonse de, *La chute d'un ange*, Hachette et C. - Jouvet et C., Paris, 1838, p. 935

⁴ Idem, p. 968

⁵ Idem, p. 996

⁶ Idem, p. 1006

⁷ Idem, p. 1011

⁸ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1883, p. 403

⁹ Lamartine, Alphonse de, *La chute d'un ange*, Hachette et C.-Jouvet et C., Paris, 1838, p. 947

¹⁰ Idem, p. 954

¹¹ Idem, p. 1074

¹² Vigny, Alfred de, *Poèmes antiques et modernes*, Calmann Levy, Editeur, Ancienne Maison Michel Levy Freres, Paris, 1837, p. 197

- (60) *la nature et les astres sommeillent*²
 (61) *comme si la nature (...) avait craint de mourir*!³
 (62) *la nature s'enchante*⁴
 (63) *un crime envers Dieu, dont frémit la nature*⁵
 (64) *la nature vit et sent dans les paroles*⁶
 (65) *la nature s'éveille*⁷
 (66) *faire tressaillir la profonde nature*⁸
 (67) *la nature sentait*⁹
 (68) *La nature s'égaye*¹⁰
 (69) *la nature qui rêve*¹¹
 (70) *la nature a peur*¹²
 (71) *la nature qui pâlit de plaisir, qui boit la volupté*!¹³
 (72) *la nature lasse en s'endormant soupire*¹⁴
 (73) *La nature au lit se repose*¹⁵

Par contre, pour le second cas, nous n'avons repéré qu'un seul exemple:

- (74) *La nature adoucit l'homme*¹⁶

Le nom *nature* peut être également objet direct ou indirect :

- (75) *Le printemps (...) prend la nature par surprise*¹

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 317

² Idem, p. 329

³ Idem, p. 342

⁴ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 606

⁵ Lamartine, Alphonse de, *La chute d'un ange*, Hachette et C. - Jouvet et C., Paris, 1838, p. 928

⁶ Idem, p. 988

⁷ Hugo, Victor, *Les feuilles d'automne*, Eugene Renduel, Editeur, Paris, 1831, p. 783

⁸ Hugo, Victor, *Les châtiments*, Hetzel-Quantin, Paris, 1853, p. 620

⁹ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 48

¹⁰ Idem, p.169

¹¹ Hugo, Victor, *Les quatre vents de l'esprit*, J. Hetzel, -A. Quentin, Editeurs, Paris, 1881, p. 279

¹² Hugo, Victor, *La fin de Satan*, J. Hetzel & C. A. Quantin, Paris, 1885, p. 903

¹³ Musset, Alfred de, *Rolla*, La Renaissance du Livre, Paris, 1833, p. 20

¹⁴ Gautier, Théophile, *La comédie de la mort*, Desessart Editeur, Paris, 1838, p. 37

¹⁵ Gautier, Théophile, *Emaux et camées*, Charpentier, Libraire-Editeur, Paris, 1872, p. 28

¹⁶ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p.

- (76) *Une peur inconnue accable la nature*²
 (77) *La Mort (...) attristant la Nature à tout moment frappée*³
 (78) *sa stature, monstrueuse, donnait du trouble à la nature*⁴

d. Le rapprochement de la nature de la catégorie de l'humain est encore plus poussé dans les constructions dont le sémantisme est lié à la communication par la parole et à l'expression de l'intentionnalité, par l'emploi des verbes modaux.

Le premier type de représentation se réalise à travers plusieurs types de constructions :

1. L'emploi du nom *nature* en apostrophe sert à représenter la nature du point de vue de sa capacité à reconnaître le langage humain et de à réagir face au langage (les réactions étant de divers types, en fonction de l'enchaînement proposé) :

- (79) *ô nature !*⁵
 (80) *immortelle nature !*⁶
 (81) *nature*⁷
 (82) *ô sainte nature*⁸
 (83) *Nature au front serein, comme vous oubliez !*⁹
 (84) *ô nature abritée en ce désert si beau*¹⁰
 (85) *ô nature profonde et calme!*¹¹
 (86) *ô nature étoilée*¹²

 (87) *ô nature terrible !*¹³
 (88) *ô grande nature sacrée !*¹

¹ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 793, Hugo, Victor, *Les rayons et les ombres*, Librairie Hachette et C., Paris, 1840, p. 1071

² Vigny, Alfred de, *Les destinées*, Michel Lévy Freres, Libraires Editeurs, Paris, 1863, p. 91

³ Idem, p. 168

⁴ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 530

⁵ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 456

⁶ Idem, p. 465

⁷ Hugo, Victor, *Les feuilles d'automne*, Eugene Renduel, Editeur, Paris, 1831, p. 728

⁸ Hugo, Victor, *Les rayons et les ombres*, Librairie Hachette et C., Paris, 1840, p. 1024

⁹ Idem, p. 1095

¹⁰ Idem, p. 1096

¹¹ Hugo, Victor, *Les châtiments*, Hetzel-Quantin, Paris, 1853, p. 620

¹² Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 204

¹³ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 597

(89) *ô sereine nature*²

(90) *froide Nature*³

2. De même, les structures présentant le nom *voix* comme s'il désignait une partie inaliénable de la nature, selon le modèle de l'humain, sont particulièrement fréquentes :

(91) *ces mille voix de la nature étouffent votre faible voix !*⁴

(92) *La nature réunit en vain ses cent voix*⁵

(93) *ces hommes divins qui (...) parlent par image ainsi que la nature*⁶

(94) *je suis, comme la nature, sans voix sous ta majesté*⁷

(95) *ces voix de la nature*⁸

(96) *une voix de la nature*⁹

Cette construction est à rapprocher de celles de la classe antérieure, dans lesquelles l'assimilation de la nature avec l'humain apparaît comme effet d'une mise en relation dans la phrase du nom *nature* et d'un nom d'humain. Toutefois, dans ce cas-là, aucune précision n'était fournie concernant la qualité commune visée.

L'assimilation de la nature à l'humain, grâce à la faculté du langage communément partagée, peut se réaliser sous des angles divers, en fonction notamment de la structure syntaxique impliquée. Ainsi, dans le vers de Lamartine: *je suis, comme la nature, sans voix sous ta majesté*, c'est la nature qui est donnée comme repère pour la comparaison, l'humain étant tout simplement le comparant. Cela prouve que la mise en corrélation de l'humain et de la nature peut s'accompagner d'effets stylistiques encore plus forts, si l'orientation qu'elle reçoit ne s'inscrit pas dans l'ordre attendu des faits.

3. Le troisième type de structure présente la nature en plein exercice du langage et en tant que partenaire de communication de l'humain. Ce sont

¹ Idem, p. 29

² Idem, p. 638

³ Vigny, Alfred de, *Les destinées*, Michel Lévy Freres, Libraires Editeurs, Paris, 1863, p. 54

⁴ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 293

⁵ Idem, p. 296

⁶ Idem, p. 310

⁷ Idem, p. 320

⁸ Lamartine, Alphonse de, *La chute d'un ange*, Hachette et C. - Jouvet et C., Paris, 1838, p. 820

⁹ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 487

des constructions intransitives ou transitives avec des verbes de parole ou des verbes qui désignent tout simplement une manifestation de la subjectivité humaine.

Le nom *nature* peut avoir la fonction de sujet d'un verbe intransitif ou transitif, sans objet indirect correspondant :

- (97) *Son nom, tel que la nature sans parole le murmure*¹
- (98) *la nature qui le raconte et le murmure et demande*²
- (99) *Qu'annonce la nature en sa marche éternelle ?*³
- (100) *et la nature (...) montre le rire énorme*⁴
- (101) *la nature riait, naïve et colossale*⁵
- (102) *la nature chante nos amours*⁶
- (103) *Tout chantait sous ces frais berceaux, ma famille avec la nature*⁷
- (104) *la nature énorme balbutie*⁸
- (105) *Ce que tu nommes chose, objet, nature morte, sait, pense, écoute, entend*⁹
- (106) *Le matin, toute la nature vocalise, fredonne, rit*¹⁰
- (107) *la nature était belle, et riait comme nos amours*¹¹

Souvent, l'objet indirect du verbe dont le sujet est le nom *nature* est un nom d'humain, ou un pronom personnel :

- (108) *ce sublime langage que parle la nature au coeur des malheureux*¹²
- (109) *la nature m'a dit : passe*¹³
- (110) *la douce nature qui souriait sur nous*¹⁴
- (111) *car la sainte nature, (...) et les champs, et les bois parlent à ta grande âme avec leur grande voix!*¹

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 387

² Idem, p. 429

³ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 597

⁴ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 35

⁵ Idem, p. 36

⁶ Idem, p. 104

⁷ Idem, p. 374

⁸ Idem, p. 436

⁹ Idem, p. 458

¹⁰ Hugo, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Librairie Internationale, Paris, 1865, p. 68

¹¹ Gautier, Théophile, *Albertus*, Charpentier, Libraire-Editeur, Paris, 1833, p. 148

¹² Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 333

¹³ Idem, p. 467

¹⁴ Idem, p. 470

- (112) *tout ce que me dit la nature*²
 (113) *la nature nous dit : chante !*³
 (114) *Et pour moi la nature entière sonne le glas*⁴
 (115) *La nature lui dit : mon fils*⁵
 (116) *Est-ce à moi que tu parles, nature, dans cette obscurité ?*⁶
 (117) *le mot que la nature entière crie au vent*⁷

Il existe également des cas dans lesquels le nom *nature* est objet indirect d'un verbe de parole :

- (118) *C'est la voix fraîche et pure d'un enfant (...) qui demande à la nature des jours plus abrités*⁸
 (119) *Elle se confiait à la douce nature*⁹
 (120) *crier de bonheur vers la nature et Dieu*¹⁰
 (121) *ces voix mentant à la nature*¹¹
 (122) *et le doux rossignol (...) enseignait la musique à toute la nature*¹²
 (123) *Le gai matin, qui rit à la nature entière*¹³
 (124) *à la nature il se confie*¹⁴

Les significations de ces structures sont diverses : elles vont depuis la désignation d'une simple activité gratuite, d'exercice de la faculté du langage, manifestation d'une faculté inhérente (*murmurer, chanter, sourire, balbutier, vocaliser, fredonner*), jusqu'à préciser le contenu du message à transmettre ou à insister sur les actes de langage mêmes accomplis (*passer, chanter, demander à la nature, se confier à la nature*).

¹ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 35

² Idem, p. 160

³ Idem, p. 234

⁴ Idem, p. 423

⁵ Hugo, Victor, *Les quatre vents de l'esprit*, J. Hetzel, -A. Quentin, Editeurs, Paris, 1881, p. 36

⁶ Idem, p. 1881, p. 267

⁷ Musset, Alfred de, *Rolla*, La Renaissance du Livre, Paris, 1833, p. 2

⁸ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 431

⁹ Idem, p. 470

¹⁰ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 640

¹¹ Idem, p. 692

¹² Hugo, Victor, *Les rayons et les ombres*, Librairie Hachette et C., Paris, 1840, p. 1121

¹³ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 214

¹⁴ Gautier, Théophile, *Emaux et camées*, Charpentier, Libraire-Editeur, Paris, 1872, p. 120

Cela sert également à désigner des rapports de hiérarchie/autorité et à assigner aux deux partenaires de l'acte de communication des places variables.

4. La représentation de la nature en tant qu'entité douée de la faculté du langage s'appuie sur une structure nominale complexe très fréquente, formée autour d'un nom déverbal, le plus souvent, ou d'un nom ayant une structure argumentale tout simplement :

- (125) *un soupir de la nature*¹
- (126) *Dans l'hymne de la nature*²
- (127) *bruits de la nature*³
- (128) *l'écho d'une nature*⁴
- (129) *Le murmure vivant de la nature entière*⁵
- (130) *cri de la nature*⁶
- (131) *le chant de la nature*⁷
- (132) *Homme, ils sont la gaieté de la nature entière*⁸
- (133) *le regard éternel de la nature*⁹
- (134) *l'obscur rugissement de l'immense nature*¹⁰
- (135) *les cris de la nature*¹¹
- (136) *l'effort de toute la nature*¹²

Ces constructions sont intéressantes parce qu'elles prouvent à quel point la transgression des règles de combinaisons des unités linguistiques peut être génératrice d'ambiguïtés. C'est le cas des noms ayant deux arguments et pour lesquels il est impossible d'assigner une lecture unique au nom *nature* dans le cadre du simple groupe nominal, en raison notamment du fait que ce nom n'en est pas un argument approprié : *Dans l'hymne de la nature* (c'est la nature qui chante l'hymne, l'hymne est adressé à la nature),

¹ Lamartine, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1830, p. 299

² Idem, p. 299

³ Idem, p. 456

⁴ Idem, p. 457

⁵ Lamartine, Alphonse de, *La chute d'un ange*, Hachette et C. - Jouvet et C., Paris, 1838, p. 948

⁶ Vigny, Alfred de, *Les destinées*, Michel Lévy Freres, Libraires Editeurs, Paris, 1863, p. 97

⁷ Hugo, Victor, *Les feuilles d'automne*, Eugene Renduel, Editeur, Paris, 1831, p. 728

⁸ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 123

⁹ Idem, p. 225

¹⁰ Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C", Paris, 1877, p. 95

¹¹ Idem, p. 212

¹² Idem, p. 564

le chant de la nature (c'est la nature qui chante, c'est la nature qui est chantée), *Homme, ils sont la gaîté de la nature entière* (c'est la nature qui s'égaie, c'est la nature qui est source de gaîté).

5. Le dernier type de structure semble suggérer le plus haut degré d'appartenance de la nature à la classe des humains, par le fait qu'il ne s'agit pas d'attribuer seulement de l'agentivité à celle-ci, mais aussi de l'intentionnalité. C'est le cas de l'emploi du mot *nature* en tant que sujet de verbes modaux, qui supposent tous l'existence de buts consciemment formulés et poursuivis :

(137) *à quelque degré qu'ait voulu la nature !*¹

(138) *La nature ne put me calmer*²

(139) *Cette allégresse est sacrée, et la nature la veut*³

(140) *Est-ce qu'il serait vrai que la nature osât frapper sur l'homme*⁴

(141) *Est-ce que la nature essaie autour de vous de changer d'attitude, ô mortels vains et fous ?*⁵

(142) *la nature immortelle n'a pas tout voulu vous donner*⁶

6. Concernant la représentation de la nature en tant qu'être agentif, nous proposons un seul exemple, extrêmement intéressant, mais que nous n'avons quand même pas pu intégrer dans une classe de constructions :

(143) *la nature étendit quelques étroites pentes*⁷

L'intérêt de cette construction consiste non seulement dans le fait que le nom *nature* remplacerait un sujet approprié, mais aussi dans le fait que le verbe n'est pas censé avoir deux arguments, mais un seul, l'argument objet (*pentés*), qui devrait normalement en être le sujet. Il s'agit d'une prédication d'état pour laquelle il est vraiment difficile de concevoir l'existence d'un agent causateur, mais c'est justement en cela que consiste l'intention du poète. Cette construction présente un écart extrêmement élevé

¹ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 736

² Hugo, Victor, *Les châtimens*, Hetzel-Quantin, Paris, 1853, p. 607

³ Hugo, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Librairie Internationale, Paris, 1865, p. 134

⁴ Hugo, Victor, *Les quatre vents de l'esprit*, J. Hetzel, -A. Quantin, Editeurs, Paris, 1881, p. 285

⁵ Hugo, Victor, *La fin de Satan*, J. Hetzel & C. A. Quantin, Paris, 1885, p. 832

⁶ Musset, Alfred de, *La nuit de décembre*, 1835, Au bureau de la revue des deux mondes, Paris, p. 100

⁷ Lamartine, Alphonse de, *Jocelyn*, Typographie de Firmin Dido Freres, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1836, p. 700

par rapport aux constructions habituelles du verbe *étendre*, puisque les arguments du verbe sont réalisés par des noms inappropriés. Le fonctionnement du verbe est fortement distorsionné, le poète force la construction et introduit un verbe normalement intransitif (avec l'argument *pentés*) dans une construction transitive, avec deux arguments donc, ce qui est particulièrement éclairant de la représentation qu'il se fait de la nature. L'agentivité attribuée à la nature est telle qu'elle se manifeste même dans les représentations de situations dans lesquelles toute force agentive ou responsable d'un état serait inconcevable.

La réduction des conflits

Comme nous avons pu le constater, l'emploi atypique du mot *nature* s'accompagne d'une distorsion variable de la construction syntaxique, depuis des structures très peu marquées (telles celles qui engagent un adjectif épithète ou attribut) jusqu'à des structures qui imposent des changements parfois radicaux dans le comportement des unités linguistiques (telle la dernière construction discutée, celle du verbe *étendre*). Corrélativement, les procédés de réduction des écarts en vue de la cohérence textuelle présentent eux aussi différents degrés de complexité et peuvent engager des séquences de dimensions considérables. D'ailleurs, l'assimilation de la nature avec l'humain repose souvent sur la présence d'un autre élément linguistique (un nom d'humain ou de partie du corps) à côté du nom *nature*, qui facilite le rapprochement entre les deux unités. Parfois c'est la répétition de l'emploi atypique qui raffermirait le nouvel emploi du nom :

(144) *Ce que tu nommes chose, objet, nature morte, sait, pense, écoute, entend*¹

De même, l'effet d'un tel emploi dans une série d'emplois habituels peut être tellement élevé qu'il se reflète sur la série dans son ensemble :

(145) *La nature revient, germe, fleurit, dissout, féconde, croît, décroît, rit, passe, efface tout*²

¹ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 458

² Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Michel Lévy Freres, Hetzel et C^o, Paris, 1877, p. 711

Nous proposons de discuter un fragment de texte plus développé, pour pouvoir proposer une vue d'ensemble sur ces mécanismes de réduction des écarts et sur la convergence qu'ils présentent au niveau textuel. (Hugo, Victor, *Les contemplations*, 1856, p. 487).

Nous envisageons uniquement les aspects liés à la compatibilité sémantique des unités linguistiques et à leur insertion dans des structures syntaxiques, bien que les mécanismes de réduction des écarts soient beaucoup plus complexes et interviennent à tous les niveaux dans les poèmes. Concernant cet aspect précis, il faut remarquer la très grande liberté dans la combinaison des unités linguistiques : leurs particularités de fonctionnement sont plutôt effacées, en faveur d'un traitement unitaire, d'où l'idée dans les études littéraires de la co- substantialité des éléments du monde chez les romantiques. Les oppositions telles concret/abstrait, animé/inanimé, sont gommées dans une représentation d'un monde dans laquelle la compatibilité l'emporte sur la manifestation des différences. Nos remarques sur les emplois atypiques du mot *nature* s'appliquent parfaitement à d'autres unités lexicales aussi, cette stratégie discursive installant une nouvelle vision du monde, fondée sur une exploitation inédite du langage, mais cohérente et fidèle à elle-même.

Au début du fragment que nous discutons, l'énumération des noms appartenant à des classes syntaxiques et sémantiques différentes (sentiment, activité, nom concret temporel) représente une transgression des règles syntaxiques de la coordination, qui n'est normalement possible qu'entre des éléments du même type. De plus, seuls les noms d'humains peuvent fonctionner en tant que sujet du verbe modal *vouloir*, ce qui augmente encore l'écart présenté par cette construction :

(146) *mes amours, mes travaux, ma vie heure par heure ; puisque vous ne voulez pas encore que je meure*¹

Dans d'autres cas, l'écart est plus réduit, puisqu'il ne porte pas sur la totalité de la séquence :

(147) *je sens le vent de l'infini souffler sur ce livre qu'emplit l'orage et le mystère*²

¹ Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 487

² Hugo, Victor, *Les contemplations*, Michel Lévy Freres-J. Hetzel-Pagnerre, Editeurs, Paris, 1856, p. 487

Ici, l'écart concerne l'emploi du nom *orage*, en tant que sujet du verbe *emplir*, dont l'objet est un nom concret : *livre*. Pour *mystère*, cette fonction syntaxique n'est pas anormale. Par contre, le nom *ombre* est loin de fonctionner régulièrement comme objet du verbe *verser*:

(148) *j' ai versé là toutes vos ombres*¹

Un écart partiel apparaît également dans la structure suivante :

(149) *Oui, qu' il vole à la fosse, à la tombe, à la nuit, comme une feuille d'arbre ou comme une âme d'homme !*²

Dans cette structure, les termes des deux comparaisons sont mélangés et leur portée devient difficile à déterminer.

Une autre séquence présente le même type d'écart sur l'emploi de l'objet :

(150) *la parole (...) émeut les pierres les grains dans les sillons, les ombres dans les bières, la vague et la nuée et devient une voix de la nature, ainsi que la rumeur des bois.*³

Cette séquence appuie également notre hypothèse concernant les différentes possibilités de désignation de la nature, dans ce cas par des noms qui renvoient aux différentes parties de celle-ci. C'est pareil pour :

(151) *questionnant le plomb, les clous, le ver de terre qui pour moi sort des yeux de la tête de mort, le squelette qui rit, le squelette qui mord*⁴

(152) *les os des genoux qui savent des prières !* », ou pour « *J'ai tout enseveli, songes, espoirs, amours, dans la fosse que j' ai creusée en ma poitrine*⁵

Cependant, la fréquence tellement élevée des écarts autorise à s'interroger sur la possibilité de les intégrer effectivement dans les poèmes et de les rendre compréhensibles au lecteur. Ce risque est évité par l'alternance savante des écarts avec des passages contenant des emplois normaux des unités linguistiques, par l'existence des écarts partiels et par la

¹ Idem

² Idem

³ Idem

⁴ Idem

⁵ Idem

réurrence des écarts eux-mêmes, qui s'appuient les uns sur les autres et installent une nouvelle cohérence.

Conclusions :

Ce travail nous semble nous autoriser à formuler deux types de conclusions :

Premièrement, il s'agit du fait que l'exploitation poussée des mécanismes de fonctionnement de la langue est une stratégie de création d'effets stylistiques particulièrement fréquente chez les poètes romantiques français. Cependant, bien que fréquent, l'écart n'est pas la règle dans les poèmes et les emplois habituels facilitent l'insertion et notamment la compréhension des emplois atypiques. Nous rappelons à cet égard qu'un tiers seulement des occurrences du mot *nature* présentent un écart important et que deux des romantiques discutés sont cités dans le TLFi pour illustrer l'usage standard du mot (même s'il s'agit de leur prose et non pas de leur poésie).

Deuxièmement, nous avons constaté le caractère unitaire des moyens stylistiques utilisés par les poètes romantiques cités, ce qui témoigne en fait d'une vision partagée sur le monde et sur le langage et rend compte de leur adhésion à un projet de création commun.

A travers les métamorphoses d'un mot, c'est en fait l'identité de toute une génération de poètes qui se laisse appréhender.

Bibliographie :

Gosselin Laurent, *Sémantique de la temporalité en français: un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*, Duculot, Louvain-la-Neuve, 1996

Victorri Bernard, Fuchs Catherine, *La polysémie, construction dynamique du sens*, Hermes, Paris, 1996

***TLFi, 2004

Oeuvres de référence:

Corpus FRANTEXT

SER CHOLO Y CHOLEAR : UNA IDENTIDAD CONFLICTIVA EN EL LENGUAJE POPULAR PERUANO

BEING 'CHOLO' AND 'CHOLEAR' : A CONFLICTIVE IDENTITY IN PERUVIAN POPULAR LANGUAGE

ÊTRE 'CHOLO' ET 'CHOLEAR' : UNE IDENTITÉ CONFLICTIVE DANS LE LANGAGE POPULAIRE PÉRUVIEN

Miguel Ángel TORRES VITOLAS¹

Resumen

Dentro del cotidiano de los peruanos, la identificación del peruano como un 'cholo' en un sentido reivindicativo y el empleo del mismo término en un uso peyorativo son dos prácticas corrientes. El término 'cholo' forma parte del vocabulario cotidiano de los peruanos y su empleo en esos dos sentidos aparentemente tan opuestos y contrastados forma parte del conflicto de identidad que da forma al modo de vivir esta 'peruanidad' en el ámbito urbano en el Perú. Este conflictivo contraste entre ser 'cholo' y 'cholear' (tratar a alguien de 'cholo' en un sentido despectivo) ha sido abordado muchas veces por diversos sociólogos (Nelson Manrique, Juan Carlos Callirgos). Nuestro objetivo es abordar el análisis del uso discursivo de la expresión tomando como base una perspectiva semiótica y un análisis basado en la semántica textual (François Rastier). Nuestro trabajo se propone elucidar la dinámica por la cual dichos usos distintos del término 'cholo' pueden coexistir en el lenguaje popular peruano. Nos apoyaremos para ello en este uso diverso en el contexto de la prensa popular peruana y en el de textos literarios que recogen dicho empleo conflictivo del término 'cholo'.

Palabras clave: Semántica textual, semiótica, cholo, discurso

Abstract

In every day life in Peru, national identity is often constructed around the term 'cholo'. At the same time, this term is often employed in a pejorative sense. The word 'cholo' has been integrated to popular peruvian vocabulary and it's often used in those two meanings. This contrasted way to use this word shows the conflictive way how peruvians use to construct their national identity. This conflict between being 'cholo' and 'cholear' (call someone or qualify him as a 'cholo' in a pejorative way) has been studied by many sociologists (Nelson Manrique, Juan Carlos Callirgos). Our goal here is to take the perspective of study these practices as discursive practices following a semiotic approach and using textual semantics (François Rastier) for the analysis. Our work pretends to show the dynamics that allow those differentiated meanings of 'cholo' to coexist in peruvian popular language. For this work, we will study these uses of the term in the context of popular press and literary texts.

¹ torres@univ-tlse2.fr, Laboratoire CPST-LARA, Université de Toulouse 2 Le Mirail, France

Key-words: Textual semantics, semiotics, cholo, discourse

Résumé

Dans la vie quotidienne des péruviens, l'emploi du terme 'cholo' dans le sens d'un terme identitaire ainsi que son emploi dans un usage péjoratif sont des pratiques courantes. Le mot 'cholo' fait partie du vocabulaire du quotidien des péruviens et son emploi dans ces deux sens apparemment si contrastés montre le conflit d'identité qui donne forme à la façon dans laquelle, dans les zones urbaines, on vit cette identité 'peruvienne'. Ce contraste entre être 'cholo' et 'cholear' (traiter un autre de 'cholo' dans un sens péjoratif) a été souvent abordé par des sociologues (Nelson Manrique, Juan Carlos Callirgos). Notre objectif ici est d'aborder l'usage du terme dans le discours dans une perspective sémiotique et avec une analyse depuis la sémantique textuelle (François Rastier). Notre travail prétend montrer la dynamique dans laquelle ces usages peuvent coexister dans le langage populaire péruvien. On prend pour ces analyses des exemples tirés de la presse populaire et des textes littéraires.

Mots-clés : Sémantique textuelle, sémiotique, cholo, discours

Ser cholo y cholear, el problema es ése

En la continuación a Alicia en el país de las maravillas¹, Alicia descubre sorprendida en su encuentro con Humpty Dumpty, por ese mundo de rarezas y paradojas en el que se encuentra, que este curioso personaje usa con una sorprendente libertad las palabras, de manera que puede decir con ellas casi lo que sea que él quiera . "Cuando uso una palabra", insistió Humpty Dumpty en tono desdenoso, "quiere decir lo que yo quiero que diga, ni más ni menos". "La cuestión es", insistió Alicia, "si se puede hacer que las palabras signifiquen cosas diferentes". "La cuestión", cortó Humpty Dumpty, "es saber quién manda... eso es todo"². Para una persona exterior al discurso de los peruanos, el empleo contradictorio de la palabra 'cholo', que puede servir para identificarse como peruano o como un término racista que identifica de manera discriminatoria una comunidad, y la manera corriente con que se puede 'cholear' en la vida diaria pueden parecer igualmente inextricables. Esta relación bastante peculiar entre lo que se quiere decir y la preeminencia del poder hacerlo, que desafía así el sentido original de la palabra, en el argumento de Humty Dumpty, puede adelantar en algo el empleo complejo y diverso que se da al término 'cholo' en el Perú, particularmente en las zonas urbanas.

¹ Carroll, Lewis. *Through the looking-glass*.

² Carroll, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland and Through the lookin-glass*. Oxford University Press, New York, p190. (la traducción al español es nuestra).

El uso del término ‘cholo’ no parecería entrañar mayor complicación si uno se deja guiar por las posibilidades que nos dan las definiciones propuestas por el diccionario de la Real Academia Española¹:

cholo, la.

1. *adj. Am. Mestizo de sangre europea e indígena. U. t. c. s.*

2. *adj. Am. Dicho de un indio: Que adopta los usos occidentales.*

La descripción semántica que el diccionario proporciona atribuye a la palabra el sentido de identificar a una forma de mestizaje (en su primera acepción) o el de señalar una forma de alienación (en el segundo caso). En ambos casos, entonces, el término remite a la identificación de una comunidad, sea la de los mestizos cuyo origen se encuentra en la mezcla de sangre europea e indígena o la de los indios que en la ciudad serían identificados por la adopción de hábitos que no les son originarios. En ninguno de los casos, el diccionario recoge ningún sentido peyorativo o negativo. Para un extranjero que deseara viajar al Perú, estos podrían parecer entonces los usos que va a encontrar en el discurso de los peruanos. Para un peruano, sin embargo, estas definiciones parecen más bien inadecuadas y señalan con alguna extrema claridad algo que está bastante menos delimitado en el lenguaje popular peruano. Como pretendemos mostrarlo, a partir de algunos textos tomados de contextos distintos, el término puede ser bastante más general y cobrar el valor de identificar de manera general al peruano o el de identificar de manera negativa a una comunidad. Lo ‘cholo’ se ha integrado de tal manera al habla popular que puede encontrarse con un valor poco más que familiar e incoativo (‘hola, chola’, ‘vamos, cholo’), en un empleo nominativo que identifica a las empleadas de servicio doméstico (‘chola’) o como un morfema que conserva únicamente el semantismo de /peruano/ para formar derivados de otras palabras, como en el caso de ‘chollywood’, para nombrar a la farándula peruana.

Dentro de esta dinámica de calificar o nombrar ‘cholo’ al otro o a sí mismo, el verbo ‘cholar’ señala precisamente el hecho de tratar a otro de cholo en un sentido negativo. Lo peculiar del acto discursivo de ‘cholar’, que dice mucho de lo problemático que es pensar en la identidad que los peruanos crean por su discurso, es que este puede realizarse entre personas que físicamente pueden parecer provenir de un mismo modo de mestizaje. El ‘cholar’, entonces, como acto discursivo y discriminatorio no se da

¹ *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. 22 edición. Madrid, Espasa calpe. Entrada cholo.

únicamente de la población blanca, bastante minoritaria en el Perú, hacia la población de origen indígena, sino que este 'choleo' puede darse entre la propia gente que es de obvio origen andino. Esta práctica ha sido ampliamente señalada y discutida por diversos sociólogos y antropólogos que han observado en ello la difícil construcción de la identidad en el Perú en torno de la que podría tratarse como la categoría social 'cholo'¹. Dado que, en general, las dos acepciones que aparecen claramente identificadas son la del uso de 'cholo' como equivalente a 'peruano' y el uso racista con el valor de 'mestizo andino' con valor peyorativo, el término no parece entonces simplemente identificar una comunidad claramente delimitada sino participar del hecho más conflictivo de construirla. Ser cholo y cholear en el lenguaje popular peruano hacen parte de la forma cómo la identidad de los peruanos se construye en el conflicto y en la tensión entre identificarse y diferenciarse.

Construcción de lo 'cholo' en el discurso

Con el fin de observar los valores que son reivindicados para lo 'cholo' en contextos distintos, hemos decidido aquí apoyarnos en la semántica interpretativa propuesta por François Rastier con el fin de observar el semantismo del término en contextos textuales específicos. Los análisis que proponemos se sitúan así entre esta semántica interpretativa y un punto de vista semiótico que permita comprender bajo qué lógica se organizan estos discursos. Para dar cuenta de estas dos acepciones evocadas y su empleo en el lenguaje popular recurriremos a dos fuentes distintas que nos permitan dar un contexto al uso de la palabra 'cholo', dado que la semántica interpretativa textual reclama precisamente de entender el análisis de textos de acuerdo a la significación que toman las palabras en realizaciones textuales concretas². Presentamos para esto cuatro textos cortos tomados de tres contextos distintos. Se trata sin duda de un número limitado de ejemplos. Un trabajo más extenso debería apoyarse en un

¹ Cf. Callirgos, Juan Carlos. *El Racismo, la cuestión de otro (y de uno)*. Lima, Editorial Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1993; Nugent, José Guillermo, *El laberinto de la choledad*. Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1992; Doré, Emilie et Sandoval, Carmen. «Racisme à la peruvienne : contradictions et ambiguïté de la notion de cholo. En : L'ordinaire latino-américain. IPEALT - Université de Toulouse 2 Le Mirail. N° 211, 2008, p209-224.

² Cf. Rastier, François. *Sens et Textualité*. Hachette, Poitiers, 1989, pp 103-106; Rastier, F. et a. *Sémantique pour l'analyse (de la linguistique à l'informatique)*. Paris, Masson, 1994, p68.

número mayor de casos. Los presentamos entonces porque son una muestra clara de las acepciones que estamos citando y porque dan así un claro indicio sobre las recurrencias que podrán encontrarse en un trabajo más extenso.

Nuestros dos primeros ejemplos están tomados de dos diarios populares (*Líbero* y *Ajá*). El primero es un diario deportivo y el segundo un tabloide que gira en general en torno de noticias policiales y de espectáculos. En ambos casos, se trata de diarios aparecidos a mediados de los noventa y que objetivan en sus formas enunciativas (un lenguaje coloquial a todos los niveles de las secciones propuestas) y en su modelo económico (un precio mucho menor que el de otros diarios) un público de un nivel sociocultural medio o bajo. El diario *Líbero* presenta así una nota sobre la selección de fútbol: «Cholos recios: la selección entrenó a pesar de tormenta»¹

En este titular del diario *Líbero*, que luego, en el desarrollo de la nota, no vuelve a emplear el término, ‘cholos’ aparece simplemente en el sentido de ‘peruanos’, ya que se trata de la selección de fútbol del Perú. Podemos así proponer que el semema ‘cholo’ está aquí formado por los semas inherentes /andino/, /mestizo/, /peruano/. Si el sentido de /peruano/ puede parecer más evidente, proponemos también los otros porque el adjetivo que lo acompaña, ‘recios’, reenvía necesariamente a nivel de los interpretantes² a la figura del cholo andino y de los valores positivos que le son a veces señalados en la cultura peruana, como la fortaleza física o la constancia. En la construcción de ‘cholo recio’, el sema /recio/, entonces, no aparece sobre el semema ‘cholo’ por aferencia contextual, sino por aferencia socialmente normada, precisamente porque se apoya en el sentido de ‘cholo’ como individuo de origen /andino/ y /mestizo/ y evoca un sentido positivo que se le puede dar culturalmente³.

Tilsa quiere cholo power

Tilsa Lozano está en busca de un hombre rudo, de carácter y que la proteja, por eso pidió a gritos que un 'cholo power' llegue a su vida

¹ diario *Líbero*, 16/9/2010

² «Interpretante : contexto lingüístico o semiótico que permite establecer una relación sémica». Rastier, François. *Sémantique interprétative*. Paris, Presses Universitaires de France, 1987 : p276. (la traducción al español es nuestra).

³ Rastier define el sema aferente como "la extremidad de una relación antisimétrica entre dos sememas que pertenecen a taxemas diferentes. Por ejemplo, /debilidad/ para 'mujer'. Un sema aferente es actualizado por instrucción contextual", Rastier, François. Op. cit. 1989, p280. (la traducción al español es nuestra)

pronto. [...] 'Estoy bien, tranquila, solterita. Estoy en busca de un cholito, me gustaría que sea un cholo power. Un inca, un buen representante de nuestra raza, que sea grande y musculoso', comentó la guapa modelo.¹

En esta nota del diario *Ajá*, 'cholo' tiene también el sentido de peruano. El semema vuelve a construirse con los semas inherentes /andino/, /mestizo/, /peruano/ y, por la adjetivación, con el sema aferente /fuerte/. Dicho sentido es claro por la recurrencia del sema /andino/ en 'inca'. El valor comunitario en que está siendo empleado el término se ve reforzado cuando vemos que la entrevistada alude a 'nuestra raza' para su explicación de 'cholo'. En ese sentido, la expresión 'cholo power' aquí parece recurrir a esa misma competencia enciclopédica, a nivel de interpretantes, por la que el cholo andino es considerado positivamente por una supuesta fortaleza física. El sema /fuerte/ es activado entonces sobre 'cholo' gracias a la adjetivación, pero, del mismo modo que en el caso anterior, podemos decir que ello ocurre por aferencia socialmente normada y no contextual.

En los dos casos observados, entonces, 'cholo' es empleado como un término capaz de describir a la comunidad de los peruanos. Podríamos en ese sentido hablar, dada la estabilidad observada en su composición sémica, de molécula sémica². Como hemos dicho, sin embargo, en el empleo corriente de la palabra y en el acto usual de 'cholear', el semema puede verse constituido de una forma distinta.

En los siguientes contextos, que tomamos de una novela de un escritor peruano contemporáneo bastante popular, Jaime Bayly, el uso peyorativo de la palabra 'cholo' aparece en las formas en que suele usarse en el lenguaje popular. Dado que el uso negativo del término no aparece de manera abierta en textos oficiales o en diarios, ese uso que es sin embargo corriente puede encontrarse en algunos textos literarios que retoman dicho empleo popular.

[...] ay, no, no puedes ponerte esa colonia, ¡ésa es colonia de cholos!, y yo me río por la crudeza del comentario y Sofía ríe también"
[...]

me meto en el baño, me huelo y no reconozco el olor a cholo, pero si he ofendido el olfato de Bárbara con el olor de mi colonia, que seguramente es una versión espuria de Brut, debo enjabonarme bien la

¹ *Ajá*, 16/9/2011

² «Molécula sémica : grupo estable de semas, no necesariamente lexicalizado, o cuya lexicalización puede variar (un 'tema', cuando puede ser definido semánticamente, no es otra cosa que una molécula sémica)», Rastier, François. Op. cit. 1989, p279. (la traducción al español es nuestra)

*cara, cosa que hago con vigor, dispuesto a eliminar todo olor a cholo, a colonia de cholo o cualquier reminiscencia chola que pudiera exuda*¹

En este caso, el semema 'cholo' está formado por los semas : /peruano/, /mestizo/, /andino/ y /peyorativo/. Los semas de /peruano/, /mestizo/ y /andino/ son invocados en la forma de semas inherentes, visto que son heredados del conocimiento de la lengua. El sema /peyorativo/, en cambio, puede más bien ser visto como la actualización de dicho sema por una aferencia que remite a una organización semiótica en la cual todos los rasgos que son percibidos como andinos son considerados disfóricos. Es decir, la correcta interpretación de este uso exige el conocimiento del valor disfórico que se da a estos rasgos en el contexto sociocultural peruano. Estamos, entonces, ante el empleo del sema /peyorativo/ por aferencia socialmente normada. Al considerar que se trata de un caso de aferencia, estamos postulando que el término no es racista en sí mismo (el sema no aparece por herencia con respecto a un tipo lingüístico) sino que lo es en el caso de que ciertos contextos demanden ese sentido (el sema es actualizado porque el contexto lo exige).

A partir de esta construcción del semema 'cholo' dicha semantización negativa puede ser contagiada sobre 'colonia' por aferencia contextual y en el mismo sentido sobre el actor-personaje de la novela («debo enjabonarme bien la cara, cosa que hago con vigor, dispuesto a eliminar todo olor a cholo, a colonia de cholo o cualquier reminiscencia chola que pudiera exudar»). Existe así, sobre este personaje, una sanción negativa que le es dada (por la mujer que califica su colonia como propia de 'cholos') y que es percibida por el mismo como negativa (por lo que busca 'lavarse' para librarse de ello). Se trata, entonces, de lo que en semiótica se considera una sanción patémica², es decir, de una sanción negativa que es sentida afectivamente como tal.

*entretanto el vecino haciendo sonar una música chillona y vulgar, y ahora Bárbara pidiéndole a Peter que haga algo, que hable con el alcalde, que arresten a este cholo pezuñento que nos ha tocado como vecino, que chanquen su casa con un bulldozer, o si no nos mudamos de acá cuanto antes, porque este barrio se ha maleado muchísimo, Peter, y ya es insoportable vivir así con los cholos en las narices.*³

¹ Bayly, Jaime. *El huracán lleva tu nombre*. Colombia, Planeta, 2004. pp 40-41.

² Courtés, Joseph. *La Sémiotique du langage*. Paris, Nathan, 2003. p93-94.

³ Bayly, J. Op. cit. p151.

En esta segunda cita, el actor 'vecino' es identificado en un sentido negativo como 'cholo pezuñento'. El adjetivo 'pezuñento' actualiza sobre 'cholo' el sema /sucio/ que aparece entonces por aferencia socialmente normada, pues hace referencia al estereotipo racista que identifica al indígena como una persona desaseada. La identificación de 'cholo' como /andino/, /mestizo/, /sucio/ busca claramente identificar una comunidad para diferenciarse de ella. El sema /peruano/ no nos parece en este caso pertinente para describir el semema 'cholo', o podría decirse al menos que no es puesto en relieve, aunque el hecho de tratarse, en la novela, de personajes que pertenecen a las élites blancas del Perú podría dar cabida a dicha interpretación. Este sentido de exclusión es aún más evidente en la frase final de la cita : "ya es insoportable vivir con los cholos en las narices".

En los casos que acabamos de observar, el 'cholear' no identifica al personaje como un 'cholo', pero lo contagia del valor peyorativo en el que es empleado dicho adjetivo. Si nos detenemos en algunos de los ejemplos que hemos propuesto, podemos observar que en el adjetivo se actualiza el sema aferente socialmente normado /peyorativo/ y que este hace aparecer por contagio, por aferencia contextual sobre el elemento adjetivado dicho sentido negativo, además de los demás semas que le son inherentes (/mestizo/, /andino/).

Naturaleza conflictiva del uso y de la identidad invocada

Lo que nos parece interesante al recurrir a la semántica interpretativa para observar los usos distintos de 'cholo' y de 'cholear' es que ello nos permite ver que la semantización negativa o positiva que el término puede cobrar depende de los contextos en que se usa la palabra. Dichos contextos permiten así activar el sema /peyorativo/, remitiendo para ello a la organización semiótica del racismo que es propio de los peruanos, en el cual los rasgos andinos son disfóricos, o buscar anestesiarse dicho sentido para guardar solo los semas /mestizo/ y /andino/, lo que permite en este segundo caso emplear el término en un sentido lo suficientemente general y neutro como para identificar a la comunidad peruana. Si el sentido negativo y discriminatorio del término es posible, entonces, lo es porque existe una axiología y una organización semiótica de base que puede ser evocada para actualizar esas aferencias.

Es esta movilidad aparente del término la que permite que sea empleado en esos sentidos distintos y la que permite ocultar el sentido racista que invoca si le es conveniente al enunciador. Ello reviste de cierta complejidad el uso del 'cholear', como acto verbal que transfiere por

aferencia dicho valorización negativa del mestizaje y de lo andino, y lo hace aparentemente difícil de discernir o de esclarecer en el uso corriente. Lo que intuitivamente observa la mayoría de personas es que se trata del mismo término, sin llegar a comprender que en contextos distintos se trata de sememas distintos.

Este silencio en torno del discurso racista que se practica corrientemente en el lenguaje popular peruano, evocado por diversos sociólogos y antropólogos que señalan que es un racismo que se vive pero del que rara vez se discute abiertamente¹, encuentra en esta movilidad del término 'cholo' la posibilidad de ocultar el valor peyorativo reclamando una isotopía comunitaria y dejando de lado entonces el valor de diferenciación y de discriminación. Este trabajo de ocultamiento es sin duda también parte de lo conflictiva que es la construcción de la identidad nacional en el contexto peruano.

Conclusiones

Tratar de entender lo 'cholo' y el 'cholear', vista la inmensa relevancia que dichos usos tienen en la forma como se construye a diario la identidad comunitaria de lo peruano, puede sin duda abordarse desde la idea de una categoría social, como ha sido a menudo el ángulo que han tomado los trabajos sobre este tema. Nos parece sin embargo que es indispensable tomar en cuenta el hecho propiamente discursivo del acto de 'cholear'. Comprender que se trata de una tensión que se vive y se practica en los usos lingüísticos que se realizan en la vida corriente de los peruanos exige un trabajo sobre la forma misma de este discurso y de un trabajo, entonces, sobre la forma de construir isotopías o de silenciarlas en el lenguaje popular y en el discurso oficial.

En dicho sentido, un análisis de los usos desde la semántica interpretativa permite identificar qué contextos son los que favorecen la actualización de la acepción en un sentido racista y cómo el semema toma entonces forma en dichos casos. Por contraste, puede observarse cómo en la acepción neutra y comunitaria, el término 'cholo' está formado por otra organización sémica. Lo que es claro, como hemos querido mostrarlo en este artículo, es que estamos en presencia de una palabra pero de conformaciones sémicas distintas.

¹ Manrique, Nelson. *La Piel y la pluma. Escritos sobre etnicidad y racismo*. Lima, Editorial Sur, 1999, p125.

Bibliografía

- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. 22da edición. Madrid, Espasa calpe, 2001.
- Bayly, Jaime, *El huracán lleva tu nombre*, Colombia, Planeta, 2004.
- Callirgos, Juan Carlos, *El Racismo, lma cuestión de otro (y de uno)*, Lima, Editorial Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1993.
- Carroll, Lewis, *Alice's adventures in Wonderland and Through the lookin-glass.*, Oxford University Press, New York,
- Courtés, Joseph, *La Sémiotique du langage*, Paris, Nathan, 2003.
- Doré, Emilie et Sandoval, Carmen, «Racisme à la peruvienne : contradictions et ambigüité de la notion de cholo. En : *L'ordinaire latino-américain*, IPEALT - Université de Toulouse 2 Le Mirail. Nro 211, 2008, p209-224.
- Nugent, José Guillermo, *El laberinto de la choledad*, Lima, Fundación Friedich Ebert, 1992
- Manrique, Nelson, *La Piel y la pluma. Escritos sobre etnicidad y racismo*, Lima, Editorial Sur, 1999.
- Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, Presse Universitaires de France, 1987.
- Rastier, François, *Sens et Textualité.*, Hachette, Poitiers, 1989.
- Rastier, F. et alt, *Sémantique pour l'analyse (de la linguistique à l'informatique)*, Paris, Masson, 1994.

ÉTUDES DIDACTIQUES

**L'IDENTITÉ DES APPRENANTS EN CLASSE DE LANGUE
ÉTRANGÈRE**

LEARNERS' IDENTITY DURING FOREIGN LANGUAGE CLASSES

**LA IDENTIDAD DE LOS ALUMNOS EN LA CLASSE DE LENGUA
ESTRANJERA**

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

*Tout apprentissage d'une langue étrangère implique un contact plus ou moins facile entre deux **identités** : l'identité représentée par tout ce qui implique la langue et la culture de l'apprenant et l'identité représentée par tout ce qui est lié à la langue et la culture étrangères. Il est important que les enseignants gèrent cette interaction d'une manière adéquate pour que les apprenants en profitent le mieux possible.*

Mots-clés : identité, langue étrangère, enseignement

Abstract

Learning foreign languages involves an easier or more difficult contact between two identities : the identity represented by everything involved by the learner's language and culture and the identity belonging to the foreign language and culture. It is important for teachers to manage this interaction in an appropriate way so that learners could benefit the most.

Key-words : identity, foreign languages, teaching

Resumen

Todo aprendizaje de una lengua extranjera involucra un contacto más o menos fácil entre dos identidades : una identidad representada por todo lo que abarca la lengua y la cultura del aprendiz y una identidad representada por todo lo que pertenece a la lengua y a la cultura extranjeras. Los profesores tienen que gestionar esta interacción de una forma adecuada de modo que los alumnos beneficien lo mejor posible.

Palabras-claves : identidad, lengua extranjera, enseñanza

Problématique et notions-clés

Après la Deuxième Guerre Mondiale, plus précisément dans les années '50, on assiste à l'apparition d'une forme de coopération économique entre six pays européens: la Belgique, la France, l'Allemagne,

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Faculté des lettres, Université de Pitesti, Roumanie

l'Italie, le Luxembourg et les Pays-Bas. Celle-ci marquait le début de ce que l'on appelle de nos jours l'Union Européenne, institution active dans de nombreux domaines qui varient des droits de l'homme, agriculture, budget, éducation, multilinguisme aux transports, culture, énergie.

Les 27 pays de l'UE font des efforts pour mettre d'accord leurs législations pour que l'UE fonctionne comme un espace unitaire, sans frontières. Un des domaines qui facilitent ces efforts est celui des politiques linguistiques et de l'enseignement des langues étrangères.

Dernièrement on a éprouvé la nécessité d'un apprentissage unitaire dans cette direction, un apprentissage qui se rapporte aux mêmes niveaux de connaissances et aux mêmes contenus. C'est pour cela que l'on a décidé de créer le *Cadre européen commun de référence pour les langues étrangères*. Celui-ci a plusieurs fonctions :

- a) il est *la référence* en ce qui concerne les contenus de l'apprentissage dans le domaine des langues étrangères et les connaissances qui doivent être acquises dans ce domaine ;
- b) il *définit les niveaux de compétence* pour mesurer le progrès de l'apprenant ;
- c) il *offre des outils aux enseignants*, formateurs, jurys, etc.

Le *Cadre européen commun* privilégie, dans l'enseignement des langues, une « approche actionnelle, en ce qu'elle considère avant tout, l'usager et l'apprenant d'une langue comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donnés, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier. Si les actes de parole se réalisent dans des activités langagières, celles-ci s'inscrivent elles-mêmes à l'intérieur d'actions en contexte social qui seules leur donnent leur pleine signification. Il y a "tâche" dans la mesure où l'action est le fait d'un (ou de plusieurs) sujet(s) qui y mobilise(nt) stratégiquement les compétences dont il(s) dispose(nt) en vue de parvenir à un résultat déterminé.»¹

Nous retenons, de cette explication fournie par le *Cadre*, deux éléments que nous considérons très importants pour notre démarche: l'usager/l'apprenant d'une langue étrangère vu comme *acteur social* et les *compétences* que celui-ci doit avoir. Le *Cadre* mentionne deux types de compétences : les compétences générales individuelles (les savoirs, le savoir-faire, le savoir-être et le savoir-apprendre) et les compétences de

¹ *Un Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Division des Politiques Linguistiques, Didier, Paris, 2005, p. 15

communication linguistique (avec les trois composantes : linguistique, socio-linguistique et pragmatique).

Tout apprentissage d'une langue étrangère implique un contact plus ou moins facile entre deux *identités* : l'identité représentée par tout ce qui implique la langue et la culture de l'apprenant et l'identité représentée par tout ce qui est lié à la langue et la culture étrangères. C'est par ce concept d'identité que l'on revient à celui d'acteur social ou individu agissant à l'intérieur de la société, sans pouvoir s'en isoler ou l'ignorer. A un niveau basique, cette société est le groupe auquel il appartient et auquel il se rapporte. Pourtant, le « concept même d'identité, individuelle et collective, ne pourrait exister en dehors d'une dialectique avec les autres : si nous sommes en mesure de revendiquer notre spécificité, c'est uniquement sur la base d'une différence, d'une séparation et, parfois, d'une dévalorisation de l'autre. »¹

Ce mouvement continu entre MOI et L'AUTRE pourrait avoir deux conséquences diamétralement opposées : un enrichissement du MOI et/ou une crise du MOI au contact avec L'AUTRE. A notre avis, cette crise pourrait être positive, en stimulant le désir de connaître L'AUTRE qui est ainsi valorisé, ou négative, en déterminant une forme de refus de le connaître, refus provoqué par la perception de L'AUTRE comme une sorte de danger à l'adresse de sa propre identité.

L'enseignement-apprentissage des langues étrangères est un exemple permanent d'identités en contact, d'autant plus que l'histoire et l'évolution des méthodes et méthodologies d'enseignement semblent osciller entre deux extrêmes : enseigner une langue en faisant appel à la langue maternelle des apprenants et à la traduction ou l'enseigner en dehors du contact avec la langue maternelle des apprenants et de la traduction.

Bilinguisme et identité culturelle

*A la différence du monolinguisme absolutiste qui a dominé les théories importantes dans l'enseignement des langues étrangères au XXe siècle, la première décennie du XXIe siècle s'est remarqué par un intérêt croissant et par un soutien accordé à l'emploi de la langue maternelle des élèves.*²

Au XXe siècle, l'emploi de la traduction dans l'enseignement des langues étrangères est réduit, voire absent, surtout à cause de son association

¹ Carlo, Maddalena (de), *L'Interculturel*, CLE International, Paris, 1998, p. 88

² Cook, G., *Translation in Language Teaching*, Oxford University Press, 2010, p. 37

consciente ou non avec la méthode traditionnelle connue sous le nom grammaire-traduction, ainsi qu'avec un type d'enseignement qui ne mettait pas du tout en valeur la créativité des élèves et ne développait pas leurs compétences de communication. Bref, nous nous trouvons devant deux possibilités : le *monolinguisme* ou l'enseignement exclusif en langue étrangère et le *bilinguisme* ou enseignement des langues étrangères à travers la langue maternelle des élèves et, implicitement, à travers le recours à la traduction.

L'actuel contexte économique (migration de la force de travail, communication globale, etc.), mais aussi le contexte culturel et surtout le contexte culturel européen, déterminent une réévaluation de l'identité : d'un côté, il y a la tendance de considérer l'identité comme étant un élément moins rigide, plus flexible et, de l'autre côté, la tendance de la regarder comme un élément rigide, inflexible lié en quelque sorte à l'idée de nationalisme. Plusieurs éléments jouent un rôle essentiel lorsqu'il s'agit de ces deux tendances dont nous mentionnons : le facteur politique, la globalisation et la manière dont la langue et la culture étrangères sont perçues par les apprenants.

Le facteur politique

Le choix entre monolinguisme et bilinguisme est difficile, surtout dans le cas de l'anglais qui tend à devenir la langue européenne, voire mondiale, de communication. On se pose légitimement la question : promouvoir une langue y compris par la suppression (quelque bénéfique qu'elle soit) de la langue maternelle dans le processus d'enseignement-apprentissage, pourrait-il être rattaché à la question de l'identité ? Devrait-on encourager le monolinguisme, comme on l'a fait depuis bien des années ou devrait-on réfléchir au bilinguisme ? Etant donné les contraintes de notre démarche, nous ne nous proposons pas de poser l'une ou l'autre des deux possibilités comme étant la meilleure ; ce que nous voulons faire c'est surtout de présenter certaines tendances pour prendre les décisions les plus adéquates pour chaque situation.

Les milieux académiques connaissent, d'après Cook¹ un partage entre deux opinions :

1. conformément à la première, *promouvoir une langue peut mener au déclin d'une autre ou des autres*. En Roumanie, nous assistons de près à ce phénomène dans le cas du français et de l'anglais.

¹ Cook, G., *Translation in Language Teaching*, Oxford University Press, 2010, p. 40

Traditionnellement, la Roumanie est un pays francophone. Dernièrement, le déclin du français qui va de paire avec l'avènement de l'anglais est visible à l'école où l'anglais est la première langue étrangère étudiée, à l'université où de moins en moins d'étudiants le choisissent, à la télévision où, apparemment, les reporteurs roumains posent des questions aux Français en ... anglais, dans la rue où il n'y a que très peu de personnes qui parlent encore le français et les exemples pourraient continuer.

2. conformément à l'autre opinion, *promouvoir une langue ne mène pas nécessairement au déclin d'une autre ou des autres* et donc, le bilinguisme promeut la langue prédominante, en protégeant, en même temps, les autres langues.

A leur tour, les milieux politiques, selon les intérêts ou selon les opinions des dirigeants, promeuvent des politiques linguistiques diverses, pour ne pas dire opposées. Par exemple, aux Etats-Unis, Roosevelt soutenait qu' « il n'y a de place que pour une seule langue »¹ tandis que Obama mentionnait en 2008 que « les immigrants apprendraient l'anglais à coup sûr et cela ne devrait pas inquiéter la société ; par contre, les gens devraient penser comment leurs enfants pourraient devenir bilingues.»²

Globalisation et multilinguisme

Conformément aux différents dictionnaires, la globalisation implique l'extension d'un phénomène à l'échelle globale, le terme portant particulièrement sur des phénomènes économiques, bien que certains spécialistes lui confèrent un sens beaucoup plus large, incluant, dans ce que l'on appelle globalisation, des aspects liés aux langues étrangères et à leur emploi, ainsi qu'à la traduction :

*La traduction est, par sa nature même, une question d'inter-relation. Elle lie les langues entre elles plutôt que de les laisser opérer dans des compartiments spécialisés et, ainsi, elle s'accorde parfaitement avec la globalisation en étant un catalyseur de celle-ci.*³

La globalisation emmène l'exclusion du monolinguisme, cultivant tout ce qui est lié au bilinguisme ou multilinguisme et communication

¹ Roosevelt, T., *The Works of Theodore Roosevelt*, Charles Scribners' Sons, New York, 1926, p. 554

² Obama, B., Campaign Speech, 2008 (http://www.outsidethebeltway.com/huzzah_for_provincialism) – (21.08.2011)

³ Cook, G., *Translation in Language Teaching*, Oxford University Press, 2010, p. 43

multilingue, y compris la traduction. Nous retenons les multiples acceptions du concept de « communication multilingue »¹:

a) communication en plusieurs langues (la communication est elle-même multilinguistique);

b) communication faite dans une seule langue, mais diffusées dans plusieurs langues (la communication est monolinguisque, mais la diffusion est multilinguistique);

c) communication provenant d'un contexte multiculturel (la communication est multilinguistique grâce au contexte multilinguistique, par exemple l'emploi de plusieurs langues officielles).

Le rapport langue maternelle-langue étrangère et la perception de la langue étrangère

Au pôle opposé à la globalisation, il y a la question de l'identité qui inclut celle de la langue. Cook² y mentionne un élément intéressant : les choix linguistiques faits dans certains contextes sont influencés non pas seulement par l'habileté des locuteurs d'interagir dans une langue ou dans une autre, ou par l'impératif de communiquer effectivement certaines informations, mais aussi par la conscience de la valeur symbolique du choix d'une langue au détriment d'une autre, qui s'appelle «compétence symbolique ».

*Les changements dans la modalité de percevoir le bilinguisme et le changement du code, mais aussi la conscientisation de l'importance politique et personnelle du celui-ci dans le maintien et dans la création de l'identité sont des facteurs d'un intérêt qui augmente pour [...] l'emploi de la langue maternelle pendant la classe de langue étrangère et pour l'attitude des enseignants par rapport à celle-ci.*³

La littérature montre les effets positifs de celle-ci sur l'identité des élèves et sur leur modalité de percevoir le déroulement des classes de langues étrangères. Selon que celle-ci est utilisée ou non, nous pouvons parler de *foreignization* et *domestication*. Le premier terme désigne une sorte d'éloignement par rapport à la culture cible, l'accent tombant sur le

¹ Guidère, M., *La Communication multilingue. Traduction commerciale et institutionnelle*, Groupe De Boeck, Bruxelles, 2008, p. 11

² Cook, G., *Translation in Language Teaching*, Oxford University Press, 2010, p. 45

³ Ibidem, p. 46

point de vue présenté par la culture source, tandis que le deuxième terme indique une adaptation de la culture source à la culture cible.¹

Les didacticiens parlent même sur le fait que le changement du code pendant la classe peut déterminer un *sentiment d'unité de la classe et d'identité* auquel souscrivent tous les élèves de celle-ci.²

Malgré ce genre de constats, la perception de l'emploi de la langue maternelle telle qu'elle se manifeste chez les enseignants, est différente et elle est influencée par différents facteurs dont nous ne mentionnons que : la formation académique des professeurs, le contexte culturel, leur modalité d'apprécier le niveau de la classe .

Dans certaines études, l'impact positif de l'emploi de la langue maternelle est lié à la capacité de celle-ci de se transformer en « catalyseur de la communication » (Nikula, 2007) ou d'offrir, particulièrement dans les pays où la langue étrangère enseignée est la langue des conquérants, une « éludation symbolique de la langue „dominatrice” » (Lin, 1996). L'emploi de la langue maternelle en classe peut créer et soutenir un « sentiment de continuité » entre le milieu domestique et le milieu scolaire” (Kumaravadivelu, 2003) et peut améliorer la perspective sur la langue étrangère enseignée, en *diminuant la peur* que les élèves éprouvent par rapport à celle-ci. (Levine, 2003).

Les arguments en faveur de l'emploi de la langue maternelle dans l'enseignement des langues étrangères sont différents, mais nombreux. Nous n'en citons que l'opinion de Widdowson³ qui mentionne « le processus de bilinguisme où les élèves sont nécessairement impliqués dès qu'ils comptent sur la langue qu'ils connaissent pour apprendre la langue qu'ils ne connaissent pas. »

Son affirmation est basée sur un emploi inconscient de la langue maternelle qui, même si elle n'est pas employée effectivement ou, même si on n'y recourt pas d'une manière explicite, est présente à l'esprit de l'apprenant, celui-ci faisant de différentes corrélations entre la langue maternelle et la langue étrangère.

Quoique la distance entre l'emploi de la langue maternelle en classe de langue étrangère et l'emploi de la traduction, ne soit pas très grande, il y

¹ Les termes sont repris de Cook de Venuti et expliqués dans *Translation in Language Teaching*, Oxford University Press, 2010, p. 77

² Voir Dörnyei, Z., Murphey, T., *Group Dynamics in the Language Classroom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

³ Widdowson, H.G., *Defining Issues in English Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 149-165

a pourtant des réticences particulièrement à cause des connexions que l'on fait entre la traduction et les méthodes traditionnelles.

Pour conclure, nous mentionnons qu'en tant qu'enseignants et vu les dernières recherches faites dans le domaine, nous devrions reconsidérer la place de la langue maternelle en classe de langue étrangère et essayer de poursuivre les recherches pratiques qui pourraient nous offrir plus d'informations à cet égard. Dans une Europe qui cultive le multilinguisme et qui s'efforce de respecter et consacrer l'identité de chaque pays, tout professeur qui enseigne les langues étrangères devrait s'évertuer à familiariser ses élèves non pas seulement à l'identité de la culture cible, mais aussi à les rendre conscients de leur appartenance à une culture à eux (la culture « source », si nous pouvions l'appeler ainsi) aussi importante que la culture et l'identité de l'AUTRE.

Bibliographie :

- Carlo, Maddalena (de), *L'Interculturel*, CLE International, Paris, 1998
- Cook, G., *Translation in Language Teaching*, Oxford University Press, 2010
- Dörnyei, Z., Murphey, T., *Group Dynamics in the Language Classroom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Guidère, M., *La Communication multilingue. Traduction commerciale et institutionnelle*, Groupe De Boeck, Bruxelles, 2008
- Obama, B., Campaign Speech, 2008 (http://www.outsidethebeltway.com/huzzah_for_provincialism) – (21.08.2011)
- Roosevelt, T., *The Works of Theodore Roosevelt*, Charles Scribners' Sons, New York, 1926, p. 554
- Widdowson, H.G., *Defining Issues in English Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press, 2003
- Un Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Division des Politiques Linguistiques, Didier, Paris, 2005