

**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**

**FACULTÉ DES LETTRES**

**STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

**Numéro 4/2008**

**Editura Universității din Pitești  
2008**

**Directeurs fondateurs**

*Alexandrina Mustățea*

*Gabriel Pârvan*

**Comité honorifique**

*Anna Jaubert*

*Béatrice Bonhomme*

*Francis Claudon*

*Bernard Combettes*

*Claude Muller*

*António Bárbolo Alves*

**Comité de rédaction**

*Diana Lefter*

*Crina-Magdalena Zarnescu*

*Mihaela Mitu*

*Corina Georgescu*

*Liliana Voiculescu*

*Adriana Apostol*

Editura Universității din Pitești

**ISSN 1843-3979**

## Sommaire

### I. Études littéraires

<b>Alexandrina Mustătea</b>	
<i>De la transtextualité</i>	7
<b>Liliana Voiculescu</b>	
<i>Teddy: un solitaire face à la société</i>	20
<b>Andreea Vlădescu</b>	
<i>Le monde réel et les mondes de la suggestion dans Lettres persanes</i>	29
<b>Yvonne Goga</b>	
<i>Un cabinet d'amateur ou l'histoire d'un projet d'écriture</i>	40
<b>Narcis Zărnescu</b>	
<i>Cultures: identités, discours, consciences herméneutiques.</i>	
<i>Récupérations.</i>	53
<b>Vasile Rădulescu</b>	
<i>Un archétype de la tragédie cornélienne: le mythe romain</i>	66
<b>Crina Zărnescu</b>	
<i>L'exil de la « religion » chez Camus</i>	74
<b>Diana-Adriana Lefter</b>	
<i>Mythe et littérature au XX siècle. Tradition et démythification</i>	82
<b>António Bárbo Alves</b>	
<i>Notícia de romances, folhetos e folhas volantes na terra de Miranda</i>	93
<b>Corina-Amelia Georgescu</b>	
<i>Harmonie du soir ou à la recherche de la ... perfection formelle</i>	114
<b>Carmen Onel</b>	
<i>Mensonge et dédoublement dans l'autobiographie de Sartre</i>	120
<b>Mădălina Lupu</b>	
<i>Una visión panorámica sobre las Sonatas de Valle-Inclán</i>	127

### II. Études linguistiques

<b>Florinela Comănescu</b>	
<i>Quelques cas problématiques dans l'approche de l'opposition affecte/effectue en français</i>	134
<b>Mihaela Mitu</b>	
<i>Prezumtivul - le présomptif et ses hétéronymes français</i>	140
<b>Laura Cîțu</b>	
<i>Proverbe et expression figée</i>	158



*ÉTUDES LITTÉRAIRES*



## DE LA TRANSTEXTUALITÉ

**Alexandrina Mustătea**  
alexandrinamustatea@yahoo.com  
**Université de Pitești**

### **Résumé**

*La transtextualité est une réalité littéraire complexe, qui détermine tout texte particulier et tout acte de lecture, d'une manière consciente ou inconsciente, respectivement explicite ou implicite. Les actes de production et de réception du texte sont liés ontologiquement au système de références architextuelle, paratextuelles, métatextuelles et intertextuelles. La transtextualité agit comme réseau de rapports à même d'actualiser, à tout moment, selon le hasard de l'inspiration ou le savoir-faire de l'écriture-lecture, la mémoire littéraire de l'humanité.*

*Notre communication passe en revue les codes et les compétences littéraires, vus dans leurs rapports d'interdépendance. Nous illustrons le fonctionnement de ce réseau transtextuel dans le poème «( du moderne) », appartenant au poète Lionel Ray.*

*Mots-clés: transtextualité, architexte, paratexte, intertexte, métatexte*

En tant que *système normatif*, l'institution littéraire est censée délimiter le champ de la littérature et rendre compte de ses catégories et lois génériques et spécifiques.

La *norme littéraire* n'est pas immuable mais en évolution permanente. Le système littéraire se définit à travers les rapports dialectiques qui s'établissent entre la tradition et l'innovation. Le caractère éphémère du nouveau fait que toute innovation ponctuelle, perçue momentanément comme déviation par rapport à la norme, se "normalise", constituant, dans l'étape littéraire suivante la norme elle-même. L'innovation débouche inévitablement dans la tradition, dont le statut est la continuelle expansion. Le champ littéraire se dessine donc comme espace ouvert aux permanentes *modifications internes du système normatif*.

D'autre part, la norme ne doit pas être comprise comme obligativité, comme système coercitif. L'institution de la littérature n'impose rien, elle enregistre les faits et les *codifie*, fonctionnant plutôt comme un repère, par rapport auquel se situe tout texte particulier. Ce repère concerne en égale mesure le créateur et le récepteur du texte. Le premier entretient avec les codes un rapport ambivalent de prise en charge et de refus de certains de leurs éléments constitutifs, ce qui assure au texte, d'une part, l'inscription dans le continuum de la littérature, le taux de tradition, voire de répétition, nécessaire à la communication littéraire, et d'autre part, le progrès, le taux d'innovation qui fait la

différence par rapport aux textes des autres et qui incite, de la sorte, à la lecture. Le second y voit un fonds de textes, plus ou moins présents dans sa mémoire et un répertoire de règles qui déterminent finalement son *horizon d'attente* face à tout texte nouveau.

La production et la réception du texte mobilisent un type particulier de *compétence*, générée par la fréquentation de l'institution de la littérature, avec ses textes et ses codes, la *compétence littéraire*. Savoir plus ou moins général ou particulier sur le phénomène littéraire, variable d'un individu à l'autre, elle se greffe sur les compétences extra littéraires des participants à l'acte littéraire.

Le texte littéraire n'est jamais une entité indépendante, une construction édifiée sur un terrain vague, mais un élément dans un réseau d'interrelations. Tout texte entre en dialogue avec les codes de l'institution, à travers les textes des autres. De la sorte, il franchit ses limites apparentes, s'ancrant, d'une manière directe ou indirecte, explicite ou implicite, sur d'autres textes, avec lesquels il entretient un rapport *transtextuel*. Gérard Genette définit la transtextualité comme étant "tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"<sup>1</sup>. Il en distingue cinq types: *l'architextualité*, *la paratextualité*, *la métatextualité*, *l'intertextualité* et *l'hypertextualité*.

Nous considérons, avec Sofia Dima<sup>2</sup> (Dima, Sofia, 2000), qu'on peut les réduire à quatre, en incluant l'hypertextualité dans l'intertextualité, vu que tant la citation, le plagiat et l'allusion, rangés par Genette dans la catégorie de l'intertextualité, que la transformation et l'imitation, avec leurs espèces, qu'il considère comme faits d'hypertextualité, représentent le même type de relation d'un texte avec un autre texte que l'auteur "s'approprie" ouvertement ou secrètement, d'une manière fragmentaire ou dans son intégralité, et que le lecteur est supposé reconnaître.

Le modèle proposé par Sofia Dima envisage la transtextualité comme système de codes et de compétences littéraires qui s'actualisent dans l'acte de lecture, objet de sa recherche. Nous essayons, dans ce qui suit, d'élargir le cadre qu'il offre, pour étudier les phénomènes de transtextualité sous le double angle de la *production* et de la *réception* des textes.

*L'architextualité* est, selon Genette, le plus abstrait et le plus implicite de tous les types de transtextualité. Elle représente une relation "muette" du texte avec l'ensemble des catégories générales ou

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 19.

<sup>2</sup> Dima, S., *Lectura literară – un model situațional*, Ars Longa, Iași, 2000

transcendantes de la littérature: types de discours, modes d'énonciation, genres et espèces littéraires auxquels appartient tout texte particulier. Cette relation n'a d'autre forme explicite de manifestation qu'une éventuelle *mention paratextuelle*: il s'agit de certains titres porteurs d'indications architextuelles (*Poésies, Essais, Le Roman comique*), ou, parfois, de sous-titres du même genre, qui doublent le titre de la couverture d'une spécification générique, de pure appartenance taxinomique (Balzac précise le titre *Le Colonel Chabert* par l'information architextuelle *Roman*, donnée en sous-titre).

*Le code architextuel* classe les textes dans des catégories génériques (prose, poésie, théâtre) ou spécifiques (roman, nouvelle, sonnet, drame, etc.) et détermine la perception de la littérature comme création *conventionnelle*, plus ou moins *ritualisée*. Selon Genette, les conventions concernent les genres, les sous-genres ou espèces, les modes d'énonciation, les formes (typographiques), les figures et les thèmes. Chaque genre a ses propres sous-genres, ses modes d'énonciation, ses formes, etc.

*La compétence architextuelle* est synonyme de la connaissance du code. L'acquisition de cette compétence se réalise par un processus complexe, où *l'école* et *la lecture* jouent un rôle essentiel.

Par un effort graduel, étendu sur toute la période de scolarité, *l'école* offre aux enseignés des connaissances en matière de genres et espèces littéraires, de figures rhétoriques, de formes prosodiques, de conventions typographiques, etc., de sorte qu'à la fin des études ils possèdent une compétence architextuelle suffisante pour une lecture avisée. Les études universitaires spécialisées ne font qu'élargir, systématiser et raffiner un savoir préexistant.

*La lecture*, cet autre facteur déterminant dans l'acquisition du code, permet de saisir, à la longue, le fonctionnement conventionnel des textes. Parcourir un grand nombre d'oeuvres littéraires impose comme évidence le fait que les textes renferment des éléments répétitifs, à caractère général, au-delà des éléments particuliers qui les différencient.

La *production* de tout texte est *prédéterminée* par l'existence du *code architextuel*. Quelles que soient les libertés qu'un auteur prend par rapport à cette réalité, fonction de sa *conception sur la littérature*, *déterminée* par sa *compétence architextuelle*, il ne peut pas sortir de ses cadres, qui fixent les limites mêmes de la littérature. Le produit-texte appartient fatalement à un genre et à une espèce, se présente nécessairement sous une forme typographique, véhicule, qu'il le veuille ou non, des figures et des thèmes. Même s'il ne respecte pas les conventions en vigueur, il n'échappe pas au caractère conventionnel de la

littérature, car ce qu'il propose en échange ce ne sont que de nouvelles formules qui seront codifiées par l'institution littéraire. Forcer les limites du code architextuel signifie se soumettre au risque de quitter l'espace des lettres.

La *réception* du texte est *déterminée* par la *compétence architextuelle* du lecteur. Elle lui permettra de le ranger dans une classe ou dans une autre, d'en mesurer le taux de répétition et de différence, d'en saisir les techniques de textualisation, lui fournissant de la sorte une clé de lecture.

La *paratextualité* est la relation que le texte proprement dit entretient avec les signaux accessoires, autographes ou alographes qui sont les *titres*, *sous-titres*, *intertitres*, les *préfaces*, les *postfaces*, les *avertissements*, les *avant-propos*, les *notes marginales*, *infrapaginales*, *terminales*, les *épigraphes*, les *illustrations*, les *tables des matières*, etc. Pour Genette, le paratexte est un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre littéraire, lieu particulier du *contrat* ou *pacte générique* avec le lecteur.

Tous ces éléments hétéroclites ont, selon Sofia Dima, un statut à la fois *matériel* et *indiciel*. Ils ont le rôle d'informer, de désigner, d'asserter, d'argumenter et de convaincre, se constituant en autant d'objets d'une stratégie qui vise la conquête du lecteur et l'orientation sémantique de la lecture.

On ne peut pas parler d'un code paratextuel pur, ses composants renvoyant souvent aux autres codes: il y a, comme nous venons de le voir, des titres ou des sous-titres qui contiennent des indications architextuelles de genre ou d'espèce (*Poèmes*, *Roman*, etc.) ou même intertextuelles, comme, par exemple, le *Pierre Ménard*, auteur de *Don Quichotte* de Borges; les préfaces et les postfaces représentent des métatextes, les notes peuvent renfermer des indications méta ou intertextuelles, etc. Tout cela démontre la perméabilité des frontières entre les divers codes, l'existence de points d'interférence.

Le code paratextuel n'exige pas de compétences spécifiques, ni de la part de l'auteur, ni de celle du lecteur, les autres compétences – transtextuelles et/ou extra littéraires – suffisant à la production-réception de ses éléments.

La *métatextualité* est la relation de "*commentaire*" qui relie le texte à un autre texte dont il parle, sans le citer nécessairement et, à la limite, sans le nommer. C'est, dit Genette, "*la relation critique*" par excellence.

Cependant le texte peut entretenir un rapport de commentaire avec lui-même aussi. Cela veut dire que, dans certaines de ses séquences, *le texte cesse de parler du monde, pour parler de lui-même*.

Le texte littéraire véhicule souvent des éléments métalinguistiques et métapragmatiques ponctuels, soit dans le dialogue des personnages, soit dans le dialogue du narrateur avec son narrataire. Ce phénomène n'est pas spécifiquement littéraire. Tout texte, comme tout discours d'ailleurs, fait appel aux codes et aux compétences métalinguistiques et métapragmatiques, pour éliminer les éventuelles incompréhensions ou les possibles malentendus.

*Le code métatextuel* dépasse le niveau langagier, pour engager les faits textuels dans la dimension transtextuelle. Il comprend des *éléments paratextuels, architextuels et intertextuels à fonction métatextuelle*. Toutes les fois que des éléments appartenant à un autre code servent, au-delà de leur fonction primaire, à "commenter", à l'intérieur même du texte littéraire, d'autres textes, ou à se "commenter" lui-même, ils jouent un rôle métatextuel.

Il s'ensuit qu'il n'existe pas de métatexte littéraire pur, que le texte peut tout au plus comprendre des séquences métatextuelles, ou, à la limite, se dédoubler en texte et métatexte, comme c'est le cas des arts poétiques, explicites ou implicites.

L'art poétique explicite porte en lui-même la motivation, l'emploi et le commentaire de son propre "*schéma rhétorique*", étant tout proche du métatexte critique, sans se confondre pour autant avec celui-ci. L'*Art poétique* de Verlaine, par exemple, tout en étant un "manifeste" symboliste, dont le thème est la poésie elle-même, qui se fait et se commente simultanément, est non moins un poème tout court, ou, pour citer le poète, "*une chanson après tout*".

L'art poétique implicite dissimule le métatexte sous le texte proprement dit, se présentant comme "commentaire" du monde, à travers un thème quelconque, sa portée métatextuelle étant déléguée à la lecture, comme une des voies d'interprétation possibles.

Dans un sens plus large, tout texte porte en lui, plus ou moins explicitement, son métatexte, par la coïncidence du dire et du faire, qui est le propre de la littérature. Le commentaire métatextuel s'intègre intimement à l'acte même de production du texte, il est là, dans le continu-discontinu du poëin, dans la disjonction foncière du créateur en être écrivain et en être qui se regarde écrire.

*La compétence métatextuelle* n'est pas donc le savoir de commenter les textes des autres, savoir qui relève de la compétence critique. La "*relation critique*" en tant que telle sort du champ des belles

lettres, pour s'installer dans sa proximité, à l'intérieur de l'institution littéraire, mais autour du phénomène littérature. Elle ne fait pas l'objet de notre étude. La compétence métatextuelle est la capacité de concevoir, respectivement de percevoir et d'interpréter les commentaires intratextuels, plus ou moins évidents, mais toujours présents, faisant signes par eux-mêmes ou bien uniquement dans le contexte global de la transtextualité.

La compétence métatextuelle ne s'acquiert que moyennant les compétences architextuelle et intertextuelle, dont elle est inséparable, et par la fréquentation assidue des textes littéraires et des métatextes théoriques.

Pour Genette, *l'intertextualité* est le rapport de correspondance entre deux ou plusieurs textes, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sa forme la plus explicite et la plus littérale est la *citation*. Toujours littéral, mais moins explicite est le *plagiat*, qui représente un emprunt non déclaré. Enfin, l'intertextualité peut apparaître sous la forme de *l'allusion*, définie par Genette comme énoncé dont la compréhension effective présuppose la perception d'un rapport du texte avec un autre, auquel il renvoie.

*L'hypertextualité*, dans la vision du même auteur, est la relation qui réunit un texte B, appelé *hypertexte*, à un texte antérieur A, *hypotexte*, sur lequel il se greffe autrement que par commentaire. L'hypertexte sera tout texte dérivé d'un texte antérieur soit par *transformation* (parodie, travestissement, transposition sérieuse), soit par *imitation* (pastiche, charge, forgerie).

Comme nous l'avons dit plus haut, nous considérons l'hypertextualité une forme particulière d'intertextualité et l'incluons dans l'étude de celle-ci.

Selon Sofia Dima<sup>1</sup> *le code intertextuel* est pratiquement ouvert à l'infini, car tout texte peut servir d'intertexte à ceux qui le suivent. Il est donc constitué par *l'ensemble des textes et des formes textuelles qui composent la mémoire littéraire de l'humanité*.

Nous posons<sup>2</sup> que le texte se définit, par rapport à l'intertextualité, à la fois comme *répétition* et comme *différence*. A partir de cette réalité ontologique et esthétique, on peut distinguer deux types de relations du texte avec les textes qui le précèdent. Il peut favoriser la répétition, et alors il s'inscrit dans *la textualité par équivalence*, avec ses sous-types, *mimétique*, respectivement *parodique*, ou, au contraire, manifester sa

---

<sup>1</sup>Dima, S., *Lectura literară – un model situațional*, Ars Longa, Iași, 2000, P. 172

<sup>2</sup>Mustățea, A., *Elemente pentru o poetică integrată*, Helicon, Timișoara, 1998, p.16-21

prédilection pour la différence, et s'instituer comme *textualité par altérité*.

*La textualité mimétique* est à concevoir comme subordination à un modèle idéal, représenté soit par un système normatif fermé, avec les oeuvres que celui-ci cautionne, soit par le système particulier d'une oeuvre.

Ce type de textualité peut se manifester comme phénomène *progressif* ou *régressif*. Le mimétisme progressif signifie l'inscription dans un système d'invariants et sa diversification par des variantes personnelles. C'est le cas des textes subsumés par un courant, un mouvement, une école littéraires, ou des textes classés par Genette dans la catégorie des transpositions sérieuses, telles l'*Ulysse* de James Joyce, ou l'*Antigone* d'Anouilh.

Mimétisme régressif veut dire se figer, "*se pétrifier dans son propre projet*" ou dans le projet d'un autre. Les formes que le mimétisme régressif peut prendre sont l'*épigonisme*, le *plagiat* et le *maniérisme*.

On pourrait définir l'*épigonisme* comme immobilisation dans le système d'un courant littéraire ou d'une oeuvre particulière et l'imitation stérile d'une variante qui passe, par erreur, pour un invariant.

Le *plagiat*, forme extrême d'*épigonisme*, est une citation sans guillemets. Il existe cependant une forme progressive de plagiat, surtout dans les transpositions sérieuses, qui peuvent utiliser des fragments textuels empruntés, pour les intégrer d'une manière programmatique dans un système qui d'habitude étale sa propre production.

Le *maniérisme* part du fétichisme de son propre modèle pour finir dans un automimétisme tout aussi stérile que l'*épigonisme*.

*La textualité parodique* est une forme paradoxale de mimétisme, un renversement de la textualité mimétique. L'objet de la parodie recouvre toute la sphère de l'intertextualité, tant dans son esprit que dans sa lettre. Son but est la démythification du modèle, sa transformation en anti-modèle, en une somme de stéréotypes. L'attitude parodique est fonction de l'intention *ironique* ou *sarcastique* du parodiste et de sa perception axiologique sur l'objet de la parodie. On peut parler ainsi d'une *parodie constructive*, qui ne nie pas la valeur du modèle, l'anti-modèle proposé étant une forme masquée d'éloge et un pari de l'artiste parodiste avec lui-même et avec la littérature comme jeu, et d'une *parodie destructive*, placée sous le signe du sarcasme et orientée vers la mise en évidence, voire l'exacerbation par des moyens emphatiques, des possibles défauts du modèle et vers la négation de sa valeur.

*La textualité par altérité* s'institue par le refus de l'intertextualité. Celle-ci est perçue comme norme, comme collection de règles, de formes, d'idées, de textes, sorte de passif littéraire, par rapport auquel le texte veut imposer sa différence et sa nouveauté. Ce type de textualité valorise l'innovation et se propose de rompre avec tout système normatif. Cependant l'innovation est prédéterminée ontologiquement, elle ne peut apparaître ex nihilo, elle se base sur quelque chose qui lui préexiste et qui est l'intertextualité. Donc, l'affranchissement est illusoire, l'intertextualité est présente dans tout texte, cette présence étant la condition même de la littérature.

Tout texte se situe quelque part sur une échelle entre deux pôles virtuels: celui de l'identité totale et celui de l'altérité absolue, qui ne peuvent être atteints sans altérer le statut de la littérature. S'approcher du pôle de l'identité signifie s'inscrire dans la textualité par équivalence, dont le degré extrême est la copie fidèle, qui sort des frontières du littéraire. L'altérité, à son tour, ne peut dépasser un certain seuil d'acceptabilité, au-delà duquel il n'y a plus de communication, donc ni de littérature. La textualité porte ainsi en elle-même un germe destructif, qui, à la limite, mène à la dissolution de la littérature.

Au point de vue diachronique, le rapport textualité – intertextualité est un rapport d'inclusion: de porteuse d'intertextualité, la textualité devient partie intégrante de celle-ci. Tout texte nouveau s'ajoute à l'ensemble préexistant, il devient intertexte pour les textes à venir.

Le code intertextuel interfère avec les autres codes littéraires.

Les conventions architextuelles de nature générique, thématique, rhétorique, formelle, etc., sont véhiculées par les textes du monde, à travers leurs relations intertextuelles. Lorsque Baudelaire modifie, par les variantes multiples qu'il en donne, dans ses *Fleurs du Mal*, la forme canonique du sonnet, il entre en dialogue avec la norme, par un jeu de continuité-discontinuité, mais aussi avec *l'intertexte du sonnet* (les sonnets de Pétrarque, de Ronsard, de Shakespeare, etc.), manifestant son altérité relative et marquant, par son inscription dans cet espace particulier, les créations à venir.

Les manifestations intertextuelles de type parodique, citationnel ou transformationnel produisent souvent, de manière implicite ou explicite, des interférences métatextuelles. Cervantès, par exemple, construit son roman *Don Quichotte* sur l'intertexte du roman d'aventures chevaleresques, qu'il traite d'une manière parodique. Mais *Don Quichotte* représente également une réflexion critique sur la littérature elle-même, ce qui lui confère de toute évidence un caractère métatextuel.

L'intertextualité englobe également des éléments paratextuels à fonction paratextuelle proprement dite ou à fonction architextuelle et métatextuelle.

Le titre est par définition une convention paratextuelle. Cependant lorsque Diderot intitule un de ses textes *Ceci n'est pas un conte*, il fait simultanément un renvoi au code générique (le conte est une espèce littéraire) et un commentaire métatextuel négatif (le titre dit ce que le texte ne sera pas, tout en parlant de lui-même). Il fait même plus, parce que tout titre préfixe un texte et entre avec lui dans le circuit intertextuel, or le titre en question manifeste son altérité évidente face à l'intertexte des titres.

Un autre exemple de titre qui fait signe dans l'espace de l'intertextualité, mais d'une manière différente, est *La Cantatrice chauve*. Il entre en contradiction avec la raison même d'exister des titres, qui sont supposés évoquer le contenu du texte *Les Misérables*, ou décrire la forme du contenu *Le Roman comique*, ne participant ni d'une catégorie ni de l'autre. On pourrait affirmer que *La Cantatrice chauve* est un *anti-titre* qui préfigure l'antithéâtralité du texte qu'il préfixe; celui-ci produit une rupture avec toute la tradition théâtrale, introduisant a posteriori dans le code architextuel une catégorie nouvelle – le théâtre de l'absurde, avec ses propres conventions, et servant d'intertexte à toute oeuvre postérieure qui se réclame de ce mouvement littéraire.

*La compétence intertextuelle* est déterminée par la compétence architextuelle, dans le sens que celle-ci lui fournit des instruments codifiés, aptes à fonctionner dans la reconnaissance des genres et des espèces, des thèmes, des figures, des formes, etc., mais elle se parachève dans la traversée des textes, une culture littéraire vaste, formée par des lectures multiples et diversifiées étant la seule à permettre de saisir la circulation des éléments architextuels et des textes eux-mêmes dans l'espace réel, manifeste, de la littérature.

Pour conclure sur le problème des codes et des compétences littéraire, affirmons que la transtextualité est une réalité littéraire complexe, qui détermine tout texte particulier et tout acte de lecture, d'une manière consciente ou inconsciente, respectivement explicite ou implicite. Les codes interfèrent, se superposant même occasionnellement. A leur tour, les compétences entretiennent des rapports dialectiques tant avec les codes qui leur correspondent, qu'entre elles. Les actes de production et de réception du texte sont liés ontologiquement au système de références architextuelle, paratextuelles, métatextuelles et intertextuelles. La transtextualité agit comme réseau de rapports à même

d'actualiser, à tout moment, selon le hasard de l'inspiration ou le savoir-faire de l'écriture-lecture, la mémoire littéraire de l'humanité.

Nous illustrons le fonctionnement de ce réseau transtextuel dans le poème (*du moderne*), appartenant au poète Lionel Ray.

Construit à partir de l'intertexte de la première modernité poétique, surtout par la traversée des poèmes de Rimbaud, ce texte, essentiellement polyphonique, recèle le dialogue de deux conceptions poétiques et l'histoire de deux devenirs contraires, qui, au-delà de leur caractère ponctuel, précis, renvoyant à Rimbaud et à Ray personnellement, sont significatifs pour les moments littéraires qu'ils représentent: le premier modernisme et le postmodernisme.

(*du moderne*)

*la neige était moderne, lentement.  
ce siècle est un bateau neuf ou c'est une grille.  
la cinquième rue est moderne dans le brouillard.  
les malades comme les étoiles sont modernes.*

*les voyelles je m'en souviens étaient voyelles  
couleurs humides aréoles sangsues. une gravure  
enfermait un oeil bourdonnant. les bruits dégantés  
étaient modernes, silencieusement, les pont  
s'asseyaient en général au crépuscule. la lumière  
n'existait pas. l'eau marchait de rue en rue léchait  
les vitrines aux prunelles douces et bleues  
et moi  
dans le chemin des nombres, creusant  
la terre*

*je cherchais les germes vivants.  
la fée moderne. une main, seulement une main  
amie, j'étais venu là comme dans le sommeil.  
vers l'ouest, même les fumées sont modernes allongeant  
des rayons d'époque vers des ciels discrets. les oiseaux  
n'ont pas trahi – ils ne seront jamais des géraniums.  
pourtant si j'osais. pourtant. les livres sont tellement  
perméables frénétiques tellement lents tellement morts.  
très bas obliques grandissant les proverbes ne suffisent  
plus. on a fermé les étoiles comme les boutiques. un ciel n'est  
pas.*

*arrache-moi à la nuit sans date ô vie. à la  
vieille électricité. aux 400 fenêtres modernes.  
à l'écriture des blancs, aux silences construits.  
au narratif. au récit des épingles. aux zooms. à la jungle  
des banques. à la bonté énorme. à la pitié. à moi.  
aux atomes. j'ai "deux trous rouges au côté droit."*

Lionel Ray, *Nuages, nuit*  
Editions Gallimard, 1983

Le titre du poème, (*du moderne*), remplit sa fonction *paratextuelle* *indicielle*, annonçant et résumant le thème du texte. Mais *le moderne* en tant que tel est un concept littéraire et se proposer d'en parler signifie donner au titre et au texte qu'il préfixe une dimension métatextuelle évidente.

Le texte proprement dit veut être l'illustration même du concept. Il affiche sa modernité, à partir de l'organisation typographique: titre rejeté sur le côté droit de la page, mis entre parenthèses, imprimé en italiques, vers libre de longueur variable, de seize à une seule syllabe, dislocation syntaxique et typographique des vers, absence de majuscules, même après les points, etc., véritable passage en revue des conventions poétiques formelles du code architextuel. Venue après tant d'expérimentations prosodiques qui ont marqué la poésie depuis la révolution rimbaldienne, tant d'ostentation, tant d'emphase ne peut être que *le signe de l'intention parodique et auto ironique du poète*, qui remet en question la modernité, à partir de ses excès mêmes. Il semble questionner la conception poétique qui fait de la texture spatiale, typographique l'objet même de la poésie. Depuis la fonction sémantique que Mallarmé attribue aux "*blancs*", dans *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, aux *Calligrammes* d'Apollinaire et jusqu'à la poésie lettriste et spatialiste, on assiste à la modification du statut même de la prosodie, qui revendique le droit de la spatialité à l'autonomie sémantique. Il s'agit d'un retour aux formes vides, aux formes qui se décrivent elles-mêmes, à travers un jeu qui, à la limite, met en danger l'existence même de la poésie. C'est sur ce danger que l'auteur attire l'attention, et il le fait par une approche ambivalente, *intertextuelle et métatextuelle* à la fois, en appliquant un traitement parodique à l'intertexte de la modernité et en le soumettant, en même temps, à un regard critique.

Le niveau sémantique du texte joue le jeu des associations choquantes, des énumérations hétéroclites, de la discontinuité, de la pulvérisation du sens, autant de procédés qui engendrent l'hermétisme de la poésie moderne, mimé, parodié, mis en cause par le poète postmoderne. Son intention parodique frappe dès les quatre premiers vers, qui ont l'allure d'un manifeste d'avant-garde dadaïste, par le caractère strident des incompatibilités sémantiques qu'ils affichent. La répétition insistante de l'épithète *moderne* et l'exposition d'une

modernité extrême, vouée à l'illustrer, font l'essence tautologique du poème, qui met en question, par le cercle vicieux qu'il dessine, le concept même de modernité.

Le deuxième vers du poème attire l'attention sur un autre fait: le poète y glisse une allusion à Rimbaud par le *bateau* neuf qui renvoie, d'une manière évidente, au Bateau ivre. C'est un signal que les éléments sémantiques apparemment réunis selon le jeu du hasard s'ordonnent suivant une logique serrée, qui vise, au-delà du traitement parodique de l'intertexte de la modernité, la paraphrase plus ou moins explicite des textes de Rimbaud. A travers cette prise en charge de la voix de l'autre, on nous raconte l'histoire de la formation du poète postmoderne à l'école du poète moderne et l'histoire d'une séparation qui équivaut à la proposition d'une conception poétique qui, après avoir expérimenté les excès de la modernité, revient vers la tradition.

Ainsi, par la suite, le texte devient l'espace poétique récepteur des évocations fulgurantes d'autres poèmes de Rimbaud: *Voyelles*, *Les Ponts*, *Villes*, *Après le Déluge*, *Adieu*. Le poète postmoderne convoque des mots, des syntagmes, des techniques rimbaldiens pour recomposer tantôt l'esprit, tantôt la lettre de cette poésie qui vit par la déconstruction de la réalité et sa réorganisation par des associations inattendues. Cette traversée des textes est un périple à travers la géographie poétique du premier moderne, où l'espace de la ville avec ses *rues*, ses *bruits*, ses *ponts*, ses *vitrines*, ses *boutiques*, rencontrent l'espace de la nature, évoqué par la *neige*, le *brouillard*, le *crépuscule*, la *terre*, le *ciel*, les *oiseaux*, les *géraniums*, les *étoiles*. Par le choc des mots – *malades et étoiles*, *ponts et crépuscule*, *eau et rue*, etc. – les deux espaces se superposent jusqu'à leur confusion. Dans cet espace reconstitué d'après le modèle rimbaldien erre le moi poétique en quête des *germes vivants* de la poésie, de *la fée moderne*, d'une *main amie*, d'un repère. Cependant ce périple initiatique appartient à un temps révolu, du souvenir – *les voyelles je m'en souviens étaient voyelles* – ou de l'inconscience – *j'étais venu là comme dans le sommeil*. Le présent est le temps de la remise en question de la littérature contemporaine, avec ses *livres tellement perméables frénétiques tellement lents tellement morts*. Le métatexte fait de nouveau surface. Les points d'accusations sont *l'écriture des blancs*, les silences construits, le narratif, le récit des épingles et, allusivement, "l'ingénierie poétique", à travers les *400 fenêtres modernes* et les *zooms*.

Le texte s'achève sur un autre élément intertextuel, la citation du dernier vers du poème *Le Dormeur du Val*, avec cette différence que chez Ray le dormeur est le poète lui-même: *j'ai "deux trous rouges au côté*

*droit.*” Le retour à la première période de création de Rimbaud (le poème date de 1870) exprime, d’une manière indirecte, le retour de Ray au lyrisme et à l’affirmation du moi à travers la voix de l’autre. Le poète qui débute comme textualiste, finit par l’acceptation de la tradition, après avoir parcouru les chemins de la modernité, avec Rimbaud pour esprit tutélaire. Si Rimbaud évolue de la tradition parnassienne à l’affirmation de la *modernité absolue*, qui implique la négation de l’autre, Lionel Ray refait le trajet à rebours, de la modernité extrême à la tradition, avec la conscience que l’autre est toujours là et que l’on ne peut lui imposer le silence qu’au prix de l’abandon de la littérature.

(*du moderne*) s’avère être un *art poétique*, où le texte et le métatexte coïncident, se construisent réciproquement, montrant simultanément leur mode mimétique, parodique et critique de se rapporter à l’intertexte, et mettant en cause l’institution de la littérature, à travers un fonctionnement transtextuel explicite, qui devient le mécanisme et la raison même de l’engendrement du poème.

#### **Bibliographie**

- Dima, S., *Lectura literară – un model situațional*, Ars Longa, Iași, 2000  
Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982  
Mustățea, A., *Elemente pentru o poetică integrată*, Helicon, Timișoara, 1998

## **TEDDY: UN SOLITAIRE FACE À LA SOCIÉTÉ**

**Liliana VOICULESCU**  
lilgoilan@yahoo.com  
**Université de Pitești**

### **Résumé**

*Notre étude se propose d'aborder le roman « Les grandes marées » de l'écrivain québécois Jacques Poulin d'une perspective psychosociologique en analysant les rapports de Teddy, le protagoniste du récit, avec l'environnement social et naturel qui l'entoure.*

*Mots-clés : identité sociale, appartenance, groupe, solitude, île*

Dans le roman poulinien *Les grandes marées*, le narrateur hétérodiégétique raconte l'histoire de Teddy Bear qui doit ce nom à sa profession de traducteur: « Teddy Bear vient de T.D.B. Et les lettres T.D.B. viennent de Traducteur De Bandes dessinées »<sup>1</sup>. Pour pouvoir traduire en paix et pour le rendre heureux, son patron, surnommé le poète de la Finance, le débarque, en compagnie de son chat Matousalem, sur une île qui se trouve dans sa possession, l'île Madame. Il y fait du bon travail pendant la semaine et le samedi son patron vient chercher en hélicoptère les traductions, lui en donner d'autres et lui apporter des provisions. Mais, jugeant qu'il n'est pas assez heureux, le patron amène chaque mois, au moment de grandes marées, de mai jusqu'au mois d'octobre, quelqu'un qui devrait apporter le bonheur à Teddy.

Ainsi, descendant de l'hélicoptère du patron, tour à tour, Marie, accompagnée de sa chatte Moustache, Tête Heureuse, la femme du patron, l'Auteur, le professeur Mocassin, l'Homme Ordinaire, l'Animateur et le père Gélisol.

Ainsi, l'île Madame se peuple graduellement avec des gens choisis par le patron qui y arrivent avec le but déclaré de rendre Teddy heureux. Bien que celui-ci lui ait demandé une « île déserte »<sup>2</sup> pour être bien, il voit son territoire envahi par tous ces autres personnes qui, au lieu d'accomplir leur but, l'obligent à céder peu à peu son territoire. Il déménage tour à tour de la Maison du Nord, de la Maison du Sud, de la cabane rudimentaire construite sur la plage par l'Homme Ordinaire et Marie et, considéré moins bien qu'un marginal, il est finalement chassé

---

<sup>1</sup> Poulin, J., *Les grandes marées*, Bibliothèque Québécoise, Montréal, 1990, p. 37.

<sup>2</sup> Idem., p. 19

de la grève et de l'île car il n'y a plus de place pour lui<sup>1</sup>. Poussé à l'eau, il trouve refuge sur une autre île, l'île aux Ruaux, où il rencontre un vieil homme pétrifié qui lui ressemble étrangement:

*L'homme, qui se tenait à l'orée du bois, était vieux et très maigre. Il portait un fusil sur la hanche. Il avait des lunettes. Il ne faisait aucun mouvement.*<sup>2</sup>

Teddy Bear a trente-huit ans et sept mois<sup>3</sup> et exerce son métier de traducteur au *Soleil* de Québec<sup>4</sup>. L'appartenance sociale à cette catégorie professionnelle définit son identité. Il construit une part importante de ce qu'il est à partir de cette catégorie qui influence beaucoup la perception de soi<sup>5</sup>. Cela d'autant plus que le travail est très important pour lui.

Son travail est assez individualiste, il ne lui demande pas d'interagir avec ses collègues. Teddy l'affirme à son tour, il a « besoin d'être seul pour travailler »<sup>6</sup>. Cette isolation et le désir de faire son travail aussi bien que possible font de lui, selon le psychologue du journal, un « socio-affectif »:

*Il [le patron] prit au dossier une note expliquant que le traducteur avait un caractère obsessionnel et qu'il était devenu une sorte de maniaque de la précision.*<sup>7</sup>

Cette définition du soi et cette caractérisation qui vient d'une source spécialisée et qui présente une garantie incontestable sont renforcées par lui-même lors d'une conversation imaginaire avec son frère Théo où celui-ci affirme: « Je ne connais personne qui ait des habitudes plus régulières que toi ! »<sup>8</sup>

Et il continue:

*— Écoute, mon frère. Tu es tellement maniaque et tellement lent... alors le temps de mettre le mélange dans ton moule à tarte et de l'aplatir...*

---

<sup>1</sup> Idem., p. 203.

<sup>2</sup> Idem., p. 206.

<sup>3</sup> Idem., p. 158.

<sup>4</sup> Idem., p. 18.

<sup>5</sup> George Herbert Mead, dans son ouvrage *Mind, self and society from the standpoint of a social behaviorist* [1] est parmi les premiers scientifiques qui ont soutenu l'idée que l'identité sociale trouve son origine dans l'appartenance au groupe.

<sup>6</sup> Poulin, J., op. cit., p. 96.

<sup>7</sup> Idem., p. 19.

<sup>8</sup> Idem., p. 48.

... de le « tasser », corrigea-t-il.<sup>1</sup>

Cette correction du mot confirme le diagnostic, car, comme cette conversation se déroule dans sa tête, il ne fait que se corriger lui-même. Mais ce comportement peut être expliqué; en somme il travaille avec les mots. Or, la minutie est calcul, volonté de compréhension et de structuration. Et tout cela se manifeste dans l'emploi que Teddy fait du langage<sup>2</sup>.

Sa façon de travailler reflète à quel point il cherche, de manière obsessionnelle, l'équivalence la plus précise de l'anglais au français. La traduction qu'il essaie de faire n'est pas seulement linguistique. Ce qui obsède Teddy, c'est l'adéquation des mots au réel. Cela se voit dans son travail, mais aussi dans sa vie quotidienne. La scène où il entreprend de faire cuire une tarte aux biscuits Graham<sup>3</sup> est à cet égard significative. C'est au pied de la lettre qu'il suit la recette en décrivant toutes les étapes de la fabrication.

Il ne peut pas s'empêcher de corriger les traductions qu'il voit par hasard. Ainsi, la traduction française de l'avertissement qui se trouve en haut d'une des cartes de la « chambre des machines » a été plusieurs fois corrigée<sup>4</sup>. Les quatre variantes, toutes raturées, et l'absence de la variante finale, montrent le doute et l'hésitation qu'il éprouve lorsqu'il traduit, même si cette traduction n'a rien à faire avec son travail.

Il est tellement habitué à refléter sur les mots qu'il le fait même dans ses conversations courantes. Marie lui demande si les conversations imaginaires qu'il a avec son frère sont inspirées des *Lettres à son frère Théo*. Avant de répondre, il analyse rapidement les raisons de Marie de poser une telle question et en se rassurant là-dessus il veut se concentrer sur la réponse. Mais tout se bloque à l'occurrence d'un mot:

*Il ne fut pas blessé par la question, dans laquelle il ne vit pas d'agressivité ni de curiosité gratuite, mais seulement de la clairvoyance... Quand le mot « clairvoyance » lui vint à l'esprit, Teddy le trouva un peu bizarre sans savoir pourquoi et il attendit quelques instants pour voir ce qui allait se passer. Alors il vit que le mot n'était pas seul et qu'il traînait derrière lui deux autres mots de même sens mais d'allure différente: « perspicacité » et « lucidité »; il écarta le premier, qui avait un air sournois, puis il tenta de comparer « lucidité*

---

<sup>1</sup> Idem., p. 50.

<sup>2</sup> Chassay, J.-F., « Introduction » in Jacques Poulin, *Les grandes marées*, Bibliothèque Québécoise, Montréal, 1990, p. 8-9.

<sup>3</sup> Poulin, J., op. cit., p. 48-51.

<sup>4</sup> Idem., p. 45.

*» et « clairvoyance », mais, sous l'effet de la fatigue, ses pensées se mirent à dériver au gré des associations inconscientes et il en arriva à la conclusion irrationnelle que le mot « lucidité » convenait mieux à la chaleur de l'été tandis que le mot « clairvoyance » se prêtait davantage à la saison hivernale. Quand il comprit à quel excès il avait été conduit, il fit un effort pour revenir à la question concernant son frère Théo.<sup>1</sup>*

Après ce processus qui a lieu dans son esprit et après cette évaluation de soi<sup>2</sup> sa réponse surprend: « Oui, répondit-il simplement »<sup>3</sup>.

La traduction des boules de bandes dessinées le met souvent en difficulté, soit qu'il s'agit d'un mot qui l'empêche d'aller plus loin soit d'une phrase entière. Bien qu'il n'y ait pas d'erreurs de vocabulaire, les phrases lui paraissent suspectes et cela se doit principalement au ton qui n'est pas juste. Dans les bandes dessinées, le ton doit être « intermédiaire entre le langage parlé et le langage écrit »<sup>4</sup> et il n'y arrive pas toujours du premier coup. Il ne fait jamais confiance aux traductions qui s'imposent tout de suite à son esprit, il en éprouve des doutes, « une sorte d'intuition »<sup>5</sup> qui le pousse à décortiquer les mots et les phrases.

Quelque difficile que soit ce travail de traduction, toute sa vie y tourne. C'est le travail qui donne le sens à sa vie. Ainsi, il est complètement déboussolé lorsqu'il apprend que, depuis qu'il est dans l'île, ses traductions n'ont pas été publiées. Et son concurrent est, de nouveau, un cerveau électronique très cher, mais qui traduit les bandes dessinées « en deux minutes »<sup>6</sup>. Le nom de cette machine est très significatif. Il s'appelle Atan qui signifie « homme » au sens très

---

<sup>1</sup> Idem., p. 89.

<sup>2</sup> Dans la psychologie sociale, selon Willem Doise (1982 : 11) et Lucy Bagniet (1998 : 18-22), l'identité sociale est analysée à quatre niveaux, notamment les niveaux intra-individuels ou psychologiques, les niveaux interindividuels et intrasituationnels, les niveaux positionnels liés à des statuts sociaux et les niveaux idéologiques liés aux croyances et aux représentations sociales. Nous nous rapportons ici au niveau intra-individuel où la relation de l'individu à l'environnement n'est pas abordée en tant que telle, mais à travers des processus internes au sujet (perception, mémorisation, évaluation de soi, attitudes envers soi-même), à travers une connaissance de soi et une expérience personnelle vécue et réfléchie. L'identité sociale est définie à ce niveau comme structure cognitive, comme processus de représentation de soi et de l'autre par lequel les individus organisent leur expérience de monde et comme construction subjective imagée de la réalité (Marisa Zavalloni, Christiane Louis-Guérin : 1984).

<sup>3</sup> Poulin, J., op. cit., p. 89.

<sup>4</sup> Idem., p. 169-170.

<sup>5</sup> Idem., p. 149.

<sup>6</sup> Idem., p. 178.

particulier de « mâle », comme le professeur Mocassin insiste à le préciser très clairement <sup>1</sup>.

Même après avoir arrêté de travailler pour le patron, Teddy ne perd pas « le réflexe de lire les traductions sur les étiquettes des boîtes de conserve; il lui arrivait de rédiger des textes susceptibles de remplacer ceux qui lui paraissaient incorrects ».<sup>2</sup>

La traduction, avec les processus inhérents qui se passent à l'intérieur de lui, est pour toujours devenue une partie importante de ce qu'il est et de ce qui le définit face aux autres sur l'île<sup>3</sup>.

Habitué plutôt aux dictionnaires et aux encyclopédies qu'il aime beaucoup et qui ont remplacé depuis toujours les amis qu'il n'avait pas<sup>4</sup>, il ne réussit pas à s'intégrer dans le groupe des insulaires. Depuis le premier débarquement, celui de Marie, il a l'impression que l'île est devenue plus petite et son monde de plus en plus contraignant: « Sur une île, on est plus sensible à la présence des autres, songea-t-il. Ou peut-être que la présence des autres est plus envahissante ».<sup>5</sup>

Sa façon de se définir et, par la suite, de se présenter aux autres, relève des schémas de soi et des prototypes qu'il a de lui-même. Il est, d'après lui, vieux<sup>6</sup>, trop maigre<sup>7</sup>, avec des lunettes et il a une très mauvaise mémoire<sup>8</sup>. Il sélectionne les informations selon ces schémas et y adapte son comportement. Ainsi, lorsqu'il accomplit son autre devoir, celui de gardien de l'île, il emporte toujours un fusil, « car il était maigre et petit, avec des lunettes, et il ne pouvait espérer que les braconniers allaient fuir à sa vue ».<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Idem., p. 179.

<sup>2</sup> Idem., p. 199.

<sup>3</sup> Selon Henri Tajfel (Tajfel, H., « La catégorisation sociale » in Serge Moscovici (éd.), *Introduction à la psychologie sociale*, vol. 1, Larousse, Paris, 1972, p. 292.), l'identité sociale d'un individu est liée à la connaissance de son appartenance à certains groupes sociaux et à la signification émotionnelle et évaluative qui résulte de cette appartenance. Sa théorie de l'identité sociale est analysée au niveau positionnel où l'accent est mis sur les différences de position sociale au sein des rapports sociaux. Le concept d'identité sociale articule donc le processus cognitif de catégorisation (le système d'orientation qui crée et définit la place particulière d'un individu dans la société par son placement dans une catégorie) et l'appartenance sociale et il est défini comme la structure psychologique qui réalise le lien entre l'individu et le groupe, au sens où elle engendre des processus et des comportements catégoriels.

<sup>4</sup> Poulin, J., op. cit., p. 23.

<sup>5</sup> Idem., p. 46-47.

<sup>6</sup> Idem., p. 185, 186.

<sup>7</sup> Idem., p. 40, p. 123.

<sup>8</sup> Idem., p. 106, p. 191.

<sup>9</sup> Idem., p. 35.

Il envie Marie qui, grâce à la lecture ralentie, peut apprendre par cœur des textes très longs. En revanche, il a presque tout oublié et il a beaucoup de mal à se souvenir du passé, ce qui se reflète dans sa perception et dans l'évaluation qu'il fait de lui-même:

*Quand je cherche à me rappeler comment les choses se passaient autrefois, j'ai l'impression... la seule impression d'ensemble qui me reste c'est que j'ai rapetissé, que la vie a rapetissé autour de moi et que j'ai rapetissé avec elle.<sup>1</sup>*

Il partage ces pensées avec Marie, une autre marginale qui a comme réflexe de défense le retrait de la société. Elle est la seule capable de comprendre sa nature douce et particulière qui fait de lui « un cas spécial »<sup>2</sup>: « Je n'ai jamais rencontré un homme aussi doux que toi. Ça ne t'arrive jamais de te fâcher? »<sup>3</sup>

Ils se comprennent même sans se parler – ils ont des « conversations muettes », c'est-à-dire qu'ils se parlent « avec leurs yeux et leurs mains »<sup>4</sup> – et ils ont une passion en commun: ils aiment les chats. Or, cela est très important pour Teddy, car, à son avis, les amis des chats ont « dans leur inconscient une zone de sérénité totale, comme il en existait peut-être au fond de la mer ».<sup>5</sup>

Il ressemble beaucoup aux personnages des histoires spéciales de Marie: l'ermite Toussaint Cartier qui se retire sur l'île Saint-Barnabé pour y passer le reste de sa vie<sup>6</sup> et le cachalot<sup>7</sup> qui doit affronter un calamar (le grand Onychoteutis), personnages auxquels d'ailleurs lui-même s'identifie.

A part Marie, les autres habitants de l'île ont, dès le début, une attitude réservée à l'égard de Teddy. Lorsqu'ils arrivent, le professeur Mocassin et l'Auteur ont « un léger mouvement de recul »<sup>8</sup> en serrant la main du traducteur. Suite aux interactions face-à-face qu'il a avec les deux, leur attitude devient indifférente, même hostile envers lui. L'universitaire français est profondément déçu de lui, suite à la discussion sur une bande dessinée, le traducteur étant discrédité en

---

<sup>1</sup> Idem., p. 90.

<sup>2</sup> Idem., p. 168.

<sup>3</sup> Idem., p. 79.

<sup>4</sup> Idem., p. 79.

<sup>5</sup> Idem., p. 30.

<sup>6</sup> Idem., p. 100.

<sup>7</sup> Idem., p. 185.

<sup>8</sup> Idem., p. 94.

présence des autres habitants lors d'un repas pris en commun (chapitre « 23. Le mystère des boucles d'oreilles »). L'Auteur le provoque d'une manière très agressive à jouer au tennis. N'arrivant pas à le refuser, Teddy garde pendant le match l'attitude douce et polie qui le caractérise, malgré l'agressivité qu'il reçoit de l'autre (chapitre « 24. Victor Impérial »).

Avec l'Animateur tout va bien lors de leur première rencontre où ils se rendent service mutuellement dans les quatre premières minutes (chapitre « 35. L'écho »). Mais quand celui-ci essaie de le convaincre d'exprimer ses sentiments au cours des séances de dynamique de groupe, il n'y arrive pas. Cette technique dont se sert l'Animateur – la dynamique de groupe – fait partie des stratégies identitaires que le groupe d'insulaires adopte afin de se débarrasser des personnes qu'ils considèrent<sup>1</sup> comme des marginaux, notamment Teddy et Marie. Si, par le changement cognitif, ils réussissent à faire Marie quitter l'île, ils doivent recourir à l'action collective et au changement social pour obliger Teddy à partir. Imputant au traducteur la maladie dont il est atteint et, suite au processus de comparaison sociale entre les membres du groupe, leur conclusion est que « la répartition [des tâches pour l'hiver] ne prévoit rien pour ceux qui sont affligés d'une incapacité physique temporaire ou permanente ».<sup>2</sup>

Son état physique n'est pas vraiment bon. Cela se doit en grande partie à son travail « sédentaire qu'il accomplissait depuis de trop nombreuses années [et qui] lui avait donné une propension à souffrir de divers malaises dorsaux »<sup>3</sup>. Pour compenser ce sédentarisme, il joue au tennis, le plus souvent avec le Prince. Mais, il souffre aussi d'une autre maladie, qui est beaucoup plus grave d'autant plus qu'elle est « relativement nouvelle et encore mal connue »<sup>4</sup> comme le médecin qui voit Teddy sur l'île l'avoue. Pourtant, ce n'est pas le premier cas qu'il a, il a eu un cas semblable l'an dernier à l'île aux Ruaux. Il s'agit du vieux que Teddy et Marie rencontrent lors de leur séjour sur cette île. Celui-ci était très maigre, avait des lunettes et « son visage d'une blancheur cireuse était dépourvu de toute expression »<sup>5</sup>. C'est le même vieux que le

---

<sup>1</sup>En se situant au niveau idéologique (Baugnet, Lucy, 1998 : 92), l'identité sociale est rapportée à un système d'idéologie, de croyance, de représentations sociales, où entrent en jeu des processus d'évaluation et des normes, à l'échelle de la société ou de la culture partagées.

<sup>2</sup>Poulin, J., op. cit., p. 202-203.

<sup>3</sup>Idem., p. 85.

<sup>4</sup>Idem., p. 162.

<sup>5</sup>Idem., p. 68.

traducteur voit lorsque, chassé de l'île Madame, il est poussé par le courant de la marée sur l'île aux Ruaux. Le regardant de plus près et touchant doucement son visage il constate que le vieil homme avait la peau dure comme la pierre.

Cette pétrification vient probablement du principal symptôme de cette maladie qui se manifeste par «une diminution graduelle de la température du corps»<sup>1</sup>. C'est exactement ce que Teddy ressent. Il a de plus en plus froid et son bras s'engourdit graduellement. Les spécialistes, par la voix du médecin<sup>2</sup>, parlent d'une forme d'hypothermie spontanée en se basant sur le fait que l'organisme n'était pas attaqué par un microbe ni par un virus<sup>3</sup>. Il n'exclue pas la possibilité que cette maladie n'ait pas une cause d'ordre physiologique, mais d'ordre psychologique. Et il conclut: «On ne sait pas exactement ce que c'est. On dirait que c'est le milieu ambiant qui envahit l'organisme».<sup>4</sup>

Or, Teddy perçoit le milieu ambiant, l'environnement social (mais aussi celui naturel avec l'arrivée de l'automne) dans lequel il vit sur l'île, comme étant de plus en plus froid. Et cela d'autant plus qu'il cherche désespérément dans les yeux des gens une chose qu'il aime bien, une « sorte d'éclair qui brille, une sorte de chaleur »<sup>5</sup>. Il ne réussit à le trouver que dans les yeux noirs et chaleureux de Marie. Mais, celle-ci décide de partir de l'île et de le laisser tout seul parmi les autres insulaires. C'est après son départ que le processus d'engourdissement s'accélère. Il devient conscient de la froideur des gens à son égard. Il n'arrive pas à s'expliquer cette froideur, ce qui n'empêche pas pourtant que celle-ci envahisse son corps et que le mène peu à peu à la pétrification sur l'île aux Ruaux.

L'île devient ainsi la métaphore de l'être solitaire qui, se voyant obligé à vivre à côté des autres, ne les fuit pas, mais préfère s'en tenir à l'écart. Mais les autres n'arrivent pas à le comprendre et l'excluent complètement de leur société.

#### **Bibliographie**

Baugnet, L., *L'identité sociale*, Dunod, Paris, 1998

Chassay, J.-F., « Introduction » in Jacques Poulin, *Les grandes marées*, Bibliothèque Québécoise, Montréal, 1990 [1978]

---

<sup>1</sup> Idem., p. 162.

<sup>2</sup> Le médecin fait partie des personnages qualifiés qui apparaissent dans le récit, selon Yves Reuter (2000: 109), comme garants de l'information, supports de séquences descriptives ou explicatives, et chargés de motiver l'insertion d'un lexique spécialisé.

<sup>3</sup> Poulin, J., op. cit., p. 162.

<sup>4</sup> Idem., p. 162.

<sup>5</sup> Idem., p. 181-182.

- Doise, W., *L'explication en psychologie sociale*, Presses universitaires de France, Paris, 1982
- Mead, G. H., *Mind, self and society from the standpoint of a social behaviorist*, University of Chicago Press, Chicago, 1934
- Poulin, J., *Les grandes marées*, Bibliothèque Québécoise, Montréal, 1990 [1978]
- Reuter, Y., *L'Analyse du récit*, Nathan/HER, Paris, 2000
- Tajfel, H., « La catégorisation sociale » in Serge Moscovici (éd.), *Introduction à la psychologie sociale*, vol. 1, Larousse, Paris, 1972
- Zavalloni, M., Louis-Guérin, C., *Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1984

**LE MONDE RÉEL ET LES MONDES DE LA SUGGESTION  
DANS « LETTRES PERSANES »**

**Andreea VLĂDESCU**  
comanlupu@rdslink.ro  
**Université “Spiru Haret” Bucarest**

**Résumé**

*L'ouvrage analyse la vision documentée et érudite de Montesquieu sur la réalité géographique, sur Le monde, vision ancrée dans la perspective des connaissances du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'on rapporte aux mondes de la suggestion esthétique complexe (sociale, morale, politique), propres au roman du XVIII<sup>e</sup>, qui parfois annonce la modernité.*

*Mots-clés : monde réel, suggestion, discours philosophique, allégorie, modernité*

Consacrées comme l'épilogue de la littératurité classique, les *Lettres persanes* joignent l'esprit satyrique à continuation de La Bruyère, l'observation critique moliéresque ainsi que la couleur des situations prises sur le vif, en bonne tradition de Le Sage, à un certain scepticisme, qui les rattache à Montaigne. Paru en 1721 «à Cologne, chez Pierre Marteau», ce « roman » s'est imposé aussi en tant que point de départ du discours des Lumières et prologue de l'activité du philosophe Montesquieu. Nous trouvons que cette dimension de l'écriture serait l'expression d'une nouvelle perspective sur le littéraire même et sur ses fins, vision qui annonce l'attitude des Lumières.

Ainsi, le provincial, homme de robe, auteur anonyme de la première édition de l'oeuvre, refuse la structure traditionnelle, obligatoirement ouverte par une préface « dédicatoire », ainsi que la protection d'un seigneur, habituelle pour les oeuvres à message critique, tout en soulignant le sous-texte subversif, par la seule mention du fait qu'il aurait dû / pu le faire: »Je ne fais point ici d'épître dédicatoire, et je ne demande point de protection pour ce livre... dans un lieu déjà très ennuyeux de lui-même, je veux dire une préface ».

Le baron de Montesquieu, qui a connu la gloire grâce à cet ouvrage, dans *Quelques réflexions sur les Lettres persanes*, mises en tête de l'édition de 1754, nie le caractère de roman, au moins traditionnel, et s'attaque au « ressources » du succès de celui-ci.

*Rien n'a plus d'avantage dans les Lettres persanes que d'y trouver sans y penser une espèce de roman. [...] D'ailleurs, ces sortes de romans réussissent ordinairement parce qu'on rend compte soi-même de sa situation actuelle, ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire.*

Donc, l'appartenance stricte à « ces sortes de romans » (basés uniquement sur la fiction – ici, celle du voyageur étranger – et développant les piquanteries exotiques d'une intrigue de sérail) est rejetée, en tant qu'expression d'une simple identification subjective du lecteur avec les héros. Dans ce refus, on saisit l'aspiration de l'auteur vers l'objectivité d'une perspective généralisante, orientée vers l'ensemble de la condition humaine.

Dans la même préface, Montesquieu attire l'attention sur l'intérêt et sur la portée des digressions, qui « dans les romans ordinaires... ne peuvent être permises que lorsqu'elles forment elles-mêmes un nouveau roman ».

Cette affirmation, lourde de conséquences, exprime le déplacement du centre d'intérêt de l'auteur, de la « réalité » fictive, vers l'essence même du réel concret. C'est pourquoi le récit de l'intrigue du sérail nous semble avoir seulement la fonction d'un second cadre, d'une toile de fond épique, due à illustrer / à infirmer les assertions du premier plan, tout en comblant l'attente du public des romans. En même temps, cet effacement du narratif divertissant et édifiant a ouvert la voie au discours réflexif / interprétatif, qui éloigne l'oeuvre du roman proprement dit, et d'autant plus de la tradition de l'épistolaire, lié à un schéma thématique (uniquement exotique, de voyage ou érotique). Cette mise de l'épique en arrière plan institue plutôt le climat du débat – cher au XVIII<sup>e</sup> siècle – et de la (relative) liberté du mouvement des idées et de l'éclectisme:

*Mais, dans la forme des lettres où les acteurs ne sont pas choisis, et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique, et de la morale à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète et en quelque façon inconnue.*

Nous trouvons que « cette chaîne secrète et en quelque façon inconnue » est justement la vision déterministe. Les effets (sociaux, moraux, politiques ou religieux) font l'objet de la description (des moeurs sociales ou des caractères des individus). La plupart des causes (leur existence en tant que tels, leur aspect / leur essence) est mise à jour

dans les discours philosophiques. Apparemment, la structure du livre les associe dans une totale liberté, en soi divertissante. Nous avançons l'hypothèse qu'on a à faire ici à un faux désordre, qui implique en fait une alternance bien étudiée. La tension de l'action (des lettres narratives à sujet exotique), alterne ainsi avec l'intérêt à demi amusé, à demi amer pour la satire morale ou sociale (des lettres descriptives / caractérologiques) et avec la gravité réflexive (de celles érudites / analytiques).

Dans l'économie de l'oeuvre, le discours philosophique prend justement l'aspect des lettres digressives. De cette manière, ce discours constitue le noyau „d'un nouveau roman”, qui exclut les fins de tout mouvement narratif pur, remplacé à la rigueur par l'épique symbolique (de la parabole - *L'histoire des troglodytes*, lettres XI-XIV – ou du conte allégorique à sujet exotique - *L'histoire d'Aphéridor et d'Astarté*, lettre LXVII), propre aux débats rationalistes. La multitude des sujets proposés par ces discours, tout comme l'aspiration de l'ensemble vers la totalité, spécifique à l'existence même, ébauchent un inventaire thématique, développé plus tard, par la littérature philosophique du XVIII<sup>e</sup>: la société et les formes de gouvernement, la condition féminine et les types de discrimination, la religion et la foi, la culture et la science, la justice et les lois, l'enseignement et la presse, le théâtre et la littérature, l'histoire (plutôt des moeurs et des mentalités) et la géographie universelles. Cet inventaire même éloigne l'auteur du fictionnaire divertissant et imaginaire, et le convertit en érudit, maître de ses ressources, prêt à „éclairer” en informant et surtout en expliquant. L'attitude de l'auteur devient, à ce niveau, celle d'un chercheur, qui détecte et explique les causes des choses et leur enchaînement dans le monde réel.

La réalité, non pas évoquée, mais disséquée de la sorte, impose une autre perception du monde, qui n'est plus (tellement) imagée / fictive, mais concrète, matérielle. Ce monde varié et reflété esthétiquement par la convention-cadre (du discours épistolier de l'étranger) cesse d'être un simple décor ou un contexte, à l'usage des personnages / créé pour qu'ils puissent se mouvoir. Il acquiert la tridimensionnalité (philosophique, géopolitique, psychologique) de la perspective érudite du savant qui écrit pour la confrontation des idées. Après des modèles thématiques et esthétiques employés dès l'aube du roman, Montesquieu adopte ainsi les sources informatives.

L'image du monde proposée par l'auteur acquiert de la sorte la cohérence de la multiplicité du réel géopolitique de son temps. Au monde occidental s'ajoute et s'oppose – sans être minimisé – celui oriental, avec les hypostases et les motivations de la différence. Dus à la variété des

climats, ces univers socio-politiques et psychologiques supposent et s'assument la diversité dans l'unité des contours des deux civilisations.

Les idées modernes de diversité, de différence et même celle de la nécessaire complémentarité des civilisations sont les axes du livre et elles sont affirmées dès la première lettre:

*Nous sommes nés dans un royaume florissant, mais nous n'avons pas cru que ses bornes fussent celles de nos connaissances et que la lumière orientale dût seule nous éclairer.*

*La différence, l'existence simultanée d'un monde distinct et en même temps semblable par beaucoup d'aspects, acquièrent dans les épîtres des significations diverses, qui confèrent à l'oeuvre autant de clés de lecture. Ces significations développent l'image de plusieurs mondes fictionnels, qui reflètent les multiples facettes de l'unicité si variée du réel.*

L'Orient est pour Montesquieu en premier lieu la perspective distincte, extérieure, le système référentiel „étranger”, dont Rica et Usbek ne sont que les principaux correspondants. „Les Persans qui devaient y jouer un si grand rôle se trouvaient tout à coup transplantés en Europe” (Montesquieu, *Quelques réflexions sur les lettres persanes*). Cette signification oriente le lecteur vers le roman épistolaire, basé sur la convention du voyageur étranger et vers un certain exotisme réversible, générateur à double sens de la satire et du tragique. Fait non remarqué par la critique, les étrangers „s'étonnent” devant les aspects absurdes, sinon tragiques de la comédie humaine ou sociale à laquelle ils sont spectateurs et ils saisissent –souvent sans s'en rendre compte – les dessous ridicules de la tragédie du monde où ils jouent leurs propres rôles sociaux.

Cette perspective, ainsi que la convention qui en découle fixent l'oeuvre dans toute une série (dont les origines se trouvent dans le récit du génois Marana, qui a publié sous l'anonymat, en 1684, *L'espion du grand Seigneur et les relations secrètes envoyées au divan de Constantinople* et dont Montesquieu est marqué surtout par les créations de Dufresny, *Amusements sérieux et comiques d'un siamois à Paris*, 1705, et de l'anglais Addison, qui a rédigé en 1711, dans le journal „Spectator”, *Les promenades des rajahs indiens à Londres*).

Malgré l'horizon d'attente du public, l'écrivain refuse la tentation du journal proprement dit de voyage, il ne conte pas les aventures concrètes, et il ne décrit pas les merveilles de la nature et des arts d'un monde qui est „l'autre” pour le voyageur. Le monde parcouru est matérialisé par ses repères extérieurs qui circonscrivent le trajet d'un voyage possible, qui aurait pu durer à l'époque (en 1711) 13 mois et demi

et qui aurait pu couvrir la distance entre Ispahan et Paris en passant, en Asie, par: Com (Koum), Casbin, Tauris, Erivan, Erzeron (Erzeroum), Tocat et Smyrne, et en Europe par Venise, Livourne, Marseille, Paris.

Dans son ensemble, l'Orient parcouru, géographiquement proche, offre l'image d'un « monde étrange(r) », et menaçant. Il s'agit d'une chaîne d'empires, qui engendre la réalité condamnable par son essence même: la force du pouvoir absolu, qui égorge le moindre mouvement ou toute tentation de changement. L'Orient devient de la sorte l'allégorie d'un premier grand espace (géo)politique concentrationnaire, celui de la stagnation et de la suffisance, propres à la tyrannie.

Le fait que l'auteur renonce aux détails extérieurs, descriptifs, nous suggère que, loin de se limiter à une zone géographique, par l'Orient il n'esquisse pas un espace concret, mais un état (politique), « l'alternative extrême à la normalité équilibrée du connu, du familier ou l'image tragiquement altérée de celle-ci » (manière allégorique de tirer aussi un signal d'alarme?). Ici, la diversité est bornée à celle des maîtres (l'empire ottoman pour l'Asie Mineure, les Turcs et les Persans pour „la grande Asie”) et l'histoire même est limitée à celle des conquêtes (d'abord des Grecs et des Romains, ensuite des Tartares).

Le paradoxe de l'Orient (= tout pouvoir discrétionnaire) est illustré par la Turquie (lettre XIX). Ce pays devient de la sorte le symbole de la force et de la faiblesse des tyrannies. Les termes dans lesquels Montesquieu les définit – indirectement - attaquent cet excès de pouvoir, tout en soulignant la tension de la constance de la crise qui soutient et qui use en même temps ce genre de régime.

*De Tocat à Smyrne, on ne trouve pas une seule ville qui mérite qu'on la nomme. J'ai vu avec étonnement la faiblesse de l'empire des osmanlis. Ce corps malade ne se soutient pas par un régime doux et tempéré, mais par des remèdes, violents, qui l'épuisent et le minent sans cesse.*

Désignant l'empire osmanlis, par la métaphore du „malade” de l'Europe, qui allait faire carrière dans la représentation du monde durant l'entier siècle „philosophique”, Montesquieu semble suggérer aussi, sinon plutôt, une altération de l'essence, une extrême corruption des valeurs, leur annulation tragique en faveur d'un absurde intérêt matériel immédiat. « Les bachats, qui n'obtiennent leurs emplois qu'à force d'argent, entrent ruinés dans les provinces et les ravagent comme des pays de conquête ».

L'énumération, bien documentée, des traits saillants de la Turquie enregistre en fait autant de caractéristiques et d'effets d'un gouvernement despotique, qui vont de pair avec l'autarcie.

*Pendant que les nations d'Europe se raffinent tous les jours, ils restent dans leur ancienne ignorance, et ils ne s'avisent de prendre leurs nouvelles inventions qu'après qu'elles s'en soient servies mille fois contre eux.*

Cette vision symbolique (plutôt de l'essence / des alternatives) du monde concret rattache l'oeuvre à l'univers rhétorique de l'essai, à la fois philosophique et (d'économie) politique, qui annonce la perspective historique, le type de relations et la causalité matérialiste et rationaliste de *L'esprit des lois*.

*L'impunité règne dans ce gouvernement sévère... La propriété des terres est incertaine, et, par conséquent, l'ardeur de les faire valoir ralentie... Ces barbares ont tellement abandonné les arts, qu'ils ont négligés jusqu'à l'art militaire... Incapables de faire le commerce, ils souffrent presque avec peine que les Européens, toujours laborieux et entreprenants viennent le faire.*

*Miné, fatigué, épuisé* semblent être les termes qui définissent, en fin de compte, par la Turquie, tout despotisme.

La Perse, dans cette vaste fresque du totalitarisme, qui est chez Montesquieu l'Orient, est une illustration allégorique de la contexture de ce système. Ses traditions, ses moeurs, la foi et ses bases, la vie sociale et ses relations hiérarchisées sont évoqués avec une exactitude rigoureuse, à partir des sources érudites: les relations des missionnaires (capucins, 1628, dominicains, 1667, jésuites, 1692) et des voyageurs (Adam Oeslager, 1635; Th Herbert, 1627, J. B. Tavernier, 1676, J. Chardin, 1711).

*L'image de la Perse concentrée autour de Usbek est celle du pays de la violence de la force: sensuelle et de la coutume (qui remplace l'amour dans le sérail), politique (du prince et des gouvernants qui réduisent tout rapport social à l'arbitraire de la volonté unique), religieuse (des immaums et des santons qui convertissent un pouvoir spirituel en fanatisme, soutenu par une foi et des rites absurdes). Traduite dans les termes de la fiction, cette diversité de la pression exercée sur l'individu et sur la collectivité crée un monde de tension tragique, spécifique au roman d'intrigue (amoureuse ou exotique, du sérail).*

Développant tous les registres des différences qui marquent chaque niveau de l'existence, la Perse est dans l'oeuvre la contrée qui mène la différence jusqu'au distinct, au concept de *l'autre(ment)*. Formulé dans *Quelques réflexions...*, le concept est copieusement illustré dans les lettres, en tant que monde connu, mais nié, rejeté, refusé, comme „un autre univers,” par rapport au connu, au familier: *l'Occident*.

La comparaison omniprésente constitue le sujet de l'antithèse explicite en ce qui concerne la condition de l'individu (lettre XXXIV), les nobles et les monarques (LXXXVIII; CII; CIII), le clergé (XXXV; XCIII). A ces niveaux, la Perse (=le lointain) s'oppose à la France (= le proche).

La condition de l'individu et surtout de la femme en Perse sont mises sous le signe de l'action interdite (« ne jouent, ne veillent. ne s'exposent »). Ses sentiments sont évoqués par des associations qui relèvent l'absurde d'une sorte de vécu déchirant, dont l'expression se rattache à l'oxymore: « plaisirs graves, joies sévères ». La vie sociale est « réglée par trois impératifs: autorité, subordination, dépendance » et elle est réduite à « peu de commerce entre eux; il ne se voient que lorsqu'ils sont forcés par la cérémonie...de manière que chaque famille est pour ainsi dire isolée ».

À ce sombre portrait générique l'auteur oppose « la gaîté qu'ont les français, cette liberté d'esprit, cet air content dans tous les états et dans toutes les conditions ». Les relations humaines en France s'expriment dans les termes du suprême sentiment, qui régit toute communication: « L'amitié, ce doux engagement du coeur, qui fait ici la douceur de la vie ». Au niveau de la condition humaine, l'opposition suggère l'illustration métaphorique des significations de l'homme « d'ici », libre à être soi-même, qui demeure « naturel », par rapport à celui de « là-bas », dé-naturé par la société féroce.

Au niveau de l'être social, l'admiration de l'auteur (colorée aussi par une sorte de patriotisme?) laisse la place à la réserve critique, propre au scepticisme du XVIII<sup>e</sup>, appliqué surtout aux sommets de la collectivité. En France, comme en Perse, donc (par extension allégorique), dans toute vie sociale, la différenciation hiérarchique dégrade de même les gens, qui sont nés égaux. L'auteur des *Esprit des lois* dirait qu'une même „loi interne,” celle de l'arbitraire, ignore la valeur du mérite réel, en imposant à la collectivité la noblesse

*On dit que le premier de Paris est celui qui a les meilleurs chevaux à son carrosse; Un grand seigneur est un homme qui parle aux ministres, qui a des ancêtres, des dettes et des pensions; En Perse,*

*il n'y a de grands que ceux à qui le monarque donne quelque part au gouvernement" (lettre LXXXIII).*

Une même loi „interne,“ celle de la rupture absurde avec la morale (lettre XLVI) et avec la raison (XCIII) régit les deux religions, le mahométisme et le christianisme, « deux branches produites » par « le vieux tronc » du judaïsme (lettre LX). En bon déiste, l'auteur s'amuse à énumérer d'une manière satirique l'irrationnel commun des rites: « leur baptême est l'image de nos ablutions légales, Leurs prêtres et leurs moines prient comme nous sept fois le jour, ils ont comme nous des jeûnes », ainsi que de la foi, chrétienne et mahométane:

*(ils espèrent de jouir d'un paradis, où ils goûteront mille délices par le moyen de la résurrection des corps; ils rendent un culte aux bons anges, et se méfient des mauvais, ils ont une sainte crédulité pour les miracles, lettre XXXVII).*

Développée, l'antithèse esquisse la parabole d'un univers dominé par les deux mondes parallèles: celui „d'ici“ et de „maintenant“ et celui de „là-bas“ et de „à jamais“.

Mis sous le signe d'une perpétuelle dynamique (des événements, et de la mode, du mouvement dans l'espace, et des changements des états sociaux et des moeurs, régis par des ressorts intérieurs), „Ici“ est en premier lieu la France.

Comme nous l'avons déjà démontré ailleurs, la France est chez Montesquieu l'espace de l'humain blessé dans sa bonté naturelle, par la corruption de la collectivité. Etant corrigible, cette humanité s'avère donc récupérable. Sa société, flexible, est améliorable et, par conséquent, peut être sauvée. Dans ce milieu, semble conclure l'auteur, l'idéal – du sauvetage collectif – par le redressement moral (lettres XI - XIV : l'histoire des troglodytes) garde sa portée.

Dans ce contexte, où le changement et le progrès sont donc possibles, les détours des normes, les tares et les vices ne sont que le reflet de l'adaptation sociale momentanée des moeurs, ou ils sont des déviations individuelles, par rapport à la nature. C'est pourquoi l'écrivain les aborde par des scènes de la vie quotidienne et par des portraits ancrés dans le registre comique. Les caractères à la manière de La Bruyère, plus piquants et moins bienveillants (lettres LII, LV, XCIX etc.) ou la théâtralité des situations prises sur le vif envisagent la correction par la satire. Celle-ci n'atteint jamais l'acidité vitriolante de la diatribe, car elle garde l'espoir du changement entrevu dans la dynamique même d'un

monde qui progresse au delà des masques sociales et de l'automatisme d'une vie dont

*l'âme du souverain est un moule qui donne la forme... car le prince imprime le caractère de son esprit à la cour, la cour à la ville, la ville aux provinces (lettre XCIX).*

Dans certaines lettres de digression philosophique, „ici” devient *Europe* et „là-bas” signifie le reste du monde, et en premier lieu *l'Asie*. C'est ainsi que le monde, bipolaire, en tant que concept, revêt l'aspect concret, matériel, d'un système planétaire, formé de plusieurs continents: au centre, l'Europe et l'Asie, et marginaux, l'Afrique (connu seulement par ses côtes) et l'Amérique.

Fixé plus ou moins ironiquement, le centre effectif de cette „*imago mundi*”, « capitale de l'empire de l'Europe » est Paris, axe du monde, dont la loi fondamentale de l'existence est la dialectique du mouvement, du progrès, en dépit des crises, dues aux problèmes universelles de la dépopulation (lettres CXIV - CXII), des catastrophes et des maladies (CXIII) jusqu'au déséquilibre entre les bienfaits des sciences et des arts (CVI) et leurs méfaits (CV).

Circonsrite géographiquement, l'Europe est définie pour la première fois aussi en tant qu'espace de la diversité assumée et des différences en action de tous les niveaux de l'ensemble de l'existence. De la sorte, celui-ci s'individualise. L'humain acquiert sa dimension ethnique, pittoresque et ridicule, par la perspective extérieure (française) de ses côtés excessifs, ou par la hyperbole réductrice des marques extérieures (les Portugais et les Espagnols, lettre LXXVIII)

La société manifeste la différence par l'assiette politique distincte

*Les plus puissants états de l'Europe sont ceux de l'empereur, des rois de France, d'Angleterre et d'Espagne. L'Italie et une grande partie de l'Allemagne sont partagés dans un nombre infini de petits états, dont les princes sont, à proprement parler, les martyrs de la souveraineté (lettre CII).*

Illustrant la diversité des climats, l'Europe est le reflet de l'évolution historique vers un présent qui porte les marques de l'avenir:

*L'empire de l'Allemagne, qui n'est qu'une ombre du premier empire... se fortifie à mesure de ses pertes... et devient indomptable par ses défaites: La nation espagnole perdit sa force et sa réputation même et ne conserva que l'orgueil de sa première puissance (lettre CXXXVI).*

Modèle de monarchie éclairée, l'Angleterre est celle « où l'on voit la liberté sortir sans cesse des feux de la discorde et de la sédition (CXXXVI) ».

Les républiques (la Suisse, Venise, Gênes) –avec l'origine politique dans la démocratie athénienne et dans la tradition romaine– constituent l'alternative de l'Europe centrale à la monarchie dominante.

Aux confins du monde chrétien, avec des usances et un régime qui rappelle plutôt l'Asie est placée „la Moscovie”, seul espace chrétien d'authentique tyrannie. « Il (le czar) est le maître absolu de la vie et des biens de ses sujets, qui sont tous esclaves; Les moscovites ne peuvent point sortir de l'empire, fût-ce pour voyager » (*LI*).

L'évocation de la future Russie, faite par Margoum, « envoyé de Perse en Moscovie » (*lettre LI*) oriente l'allégorie vers la mise en question du péril de toute tyrannie chrétienne et surtout de celle des « vastes états [russes] où le prince [Pierre le Grand] erre laissant partout des marques de sa sévérité naturelle ». La fin de l'une des premières évocations de la Russie contient, à peine dissimulée, une menace que l'avenir allait confirmer: « Il [le czar] les quitte, comme s'ils ne pouvaient le contenir, et vas chercher dans l'Europe d'autres provinces et de nouveaux royaumes » (*Lettre LI*)

À tous ses niveaux, l'antithèse entre l'Orient (la Perse)/ l'Asie et l'Occident (la France) / l'Europe est, en fin de compte, réductible à celle entre la liberté, ressource de l'action et de l'espoir dans le progrès et l'inertie destructrice, auto dévorante de tout excès, surtout du pouvoir: « Il semble que la liberté soit faite pour le génie des peuples d'Europe et que la servitude soit pour celui des peuples d'Asie ». (*CXI*)

Alternant la gravité réflexive avec la piquanterie d'une satire qui s'attaque aussi au sujet contemplé qu'à l'agent contemplateur, l'image du monde offerte par Montesquieu est celle d'un miroir promené le long du réel, par un écrivain érudit. Celui-ci sait le mouvoir pour changer des perspectives et des lumières qui s'y reflètent, et même l'abaisser vers l'essence, justement pour inciter le lecteur à s'engager dans ce qui n'est plus le divertissement édifiant, propre au roman, mais un jeu intellectuel. L'image ainsi projetée envisage le message philosophique et militant, propre au XVIII<sup>e</sup>, celui de la liberté raisonnée, basé sur la compréhension et sur l'acceptation de l'altérité et de l'existence d'une multiplicité de solutions pour un monde de la diversité. Ces problèmes devraient être résolus selon la perspective de l'unité des valeurs indissociables: morales, du devoir accompli, de la foi, de la justice. Due à l'unicité de la condition

humaine, l'universalité des problèmes exclut toute forme de discrimination: individuelle (ethnique, religieuse, sexuelle), collective (servitude et esclavage), politique (tyrannie et colonisation).

**Bibliographie**

Beaurepaire, P.-Y., *L'Europe des lumières*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004,

Munteanu, R., *Cultura europeană în epoca luminilor*, Univers, București, 1974.

Saulnier, V.-L., *La littérature française du siècle philosophique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

## « UN CABINET D'AMATEUR » OU L'HISTOIRE D'UN PROJET D'ÉCRITURE

**Yvonne GOGA**  
yvonne\_goga@yahoo.fr  
Université de Cluj-Napoca

### **Résumé**

*L'histoire du tableau *Un cabinet d'amateur* sert à Georges Perec de prétexte pour démontrer sa stratégie scripturale qui vise la transformation du lecteur en partenaire de l'écrivain dans l'acte littéraire. L'analyse de cette stratégie présente l'écriture perecquienne comme l'espace privilégié dans lequel le producteur et le récepteur se rencontrent pour se donner une nouvelle identité au nom de la culture.*

*Mots-clés : écriture, lecture, identité, culture, valeur*

La terminologie que l'écrivain emploie avec l'aisance d'un critique d'art, la présentation minutieuse des tableaux d'une collection privée avec leur genèse et leur histoire enrichie de dates précises concernant les acquisitions et les ventes, la description des recherches menées pour l'établissement de paternité de certaines oeuvres, les détails concernant les genres et les techniques de la peinture appartiennent à la contrainte qui conduit le jeu textuel d'un *Un cabinet d'amateur*. Dans ce livre, comme dans l'article «La chose»<sup>1</sup> dont l'objet est le free jazz, Perec prête une attention particulière au langage de spécialité. Il emploie même avec une certaine ostentation la terminologie de la critique d'art dans le premier cas et celle de la critique musicale dans le second, mais cela répond à ses intentions de parler indirectement de son écriture et de mieux manipuler la confiance de son lecteur. Dans *Un cabinet d'amateur*, «la ruse»<sup>2</sup> à laquelle il recourt pour parler d'écriture, c'est la peinture. Si dans «La chose», trouvé au début de ses recherches sur l'écriture il est moins rusé dans la partie qu'il joue avec son lecteur et reconnaît que la discussion sur le free jazz, qu'il ne conduit pas en vrai connaisseur<sup>3</sup> est un prétexte pour éclairer des questions qui appartiennent aux problèmes de l'écriture<sup>4</sup>, dans *Un cabinet d'amateur* il arrive à perfectionner à tel point son jeu qu'il ne doit plus dévoiler ses intentions. Dans ce livre il s'intéresse à faire comprendre, à l'aide des techniques de la peinture, que l'écriture est un acte culturel. «Toute

---

<sup>1</sup> Perec, G. « La chose », in *Magazine littéraire*, décembre 1993, p. 57-63.

<sup>2</sup> Burgelin, G., *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1988

<sup>3</sup> Perec, G, op. cit., p. 57.

<sup>4</sup> Idem., p. 58.

structure esthétique est d'abord culturelle», disait-il à ce propos dans « La chose »<sup>1</sup>; se référant directement à l'écriture dans la conférence prononcée à Warwick, il remarquait:

*L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre il y a la culture [...]. Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel. Et par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci, que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez quand on dit «le réel», on appelle «réels» les objets qui nous entourent. On n'appelle pas «réel» un livre: un livre on l'appelle « culture ».*<sup>2</sup> (Perec, Georges 2003 : 81)

Dans *Un cabinet d'amateur*, Perec développe largement ces affirmations. Il prend la défense de l'acte culturel de valeur en mettant en discussion, par l'intermédiaire de l'histoire du tableau *Un cabinet d'amateur* de la collection du milliardaire américain Hermann Raffke, un problème essentiel de la culture contemporaine, à savoir la création de la valeur et la reconnaissance de celle-ci dans un monde où sa seule mesure est l'argent. Dans cette intention, il se sert de la rhétorique envisagée aussi bien dans l'acception ancienne du terme (ensemble des moyens conçu pour convaincre le récepteur), que dans son acception moderne en littérature (techniques de la maîtrise du langage).<sup>3</sup> Ainsi présente-t-il les faits de la manière la plus convaincante en se servant de la terminologie exacte de la critique d'art, et, en même temps, il démontre la maîtrise parfaite de ce langage. Si Perec recourt, dans son livre, à un art figuratif, c'est pour soutenir son but esthétique de révéler le vide de signification d'une image qui n'est pas soutenue par la vraie parole culturelle.

---

<sup>1</sup> Idem., p. 61.

<sup>2</sup> Perec, G. «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003, p. 81.

<sup>3</sup> « Alors, cette notion d'ironie m'a amené beaucoup plus tard – quatre ans plus tard- à la découverte d'un ensemble conceptuel qui s'appelle rhétorique. La rhétorique, c'est l'ensemble des moyens qui permet de convaincre. La rhétorique s'utilisait d'abord ... sur les... a d'abord été utilisée... a été... découverte dans la Grèce antique, à Syracuse, pour des histoires de procès où il s'agissait, ayant à décider si quelque chose était vrai ou faux, de le présenter de la manière la plus convaincante. Ensuite, c'est devenue une manière d'exposer un problème, toujours dans la parole, et ensuite c'est passé dans la littérature, c'est devenu une certaine manière de maîtriser le langage. » («Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences I, op.cit.*, p. 80).

Un événement fictif, une fête organisée par la communauté allemande de Pittsburg au début du XX<sup>e</sup> siècle, ouvre l'histoire d'*Un cabinet d'amateur* du peintre Henrich Kürz:

*Un cabinet d'amateur* », du peintre américain d'origine allemande Henrich Kürz, fut montré au public pour la première fois en 1913, à Pittsburg, Pennsylvanie, dans le cadre de la série de manifestations culturelles organisées par la communauté allemande de la ville.<sup>1</sup>

Le tableau représente une pièce dont trois murs sont couverts de tableaux parmi lesquels il est lui-même reproduit, et dont le premier plan est occupé par le collectionneur assis dans un fauteuil, regardant sa collection. Malgré le fait qu'il reproduit avec fidélité des toiles célèbres de la peinture mondiale, le tableau est traité sans aucune attention particulière par les visiteurs de l'exposition qui ne semblent rien remarquer à ce propos. Ce premier contact de la toile avec le public ne suffit pas pour en valider la valeur ; elle n'est qu'un objet à exposer qui offre une image pareille à celle des médias dont la communication est prise pour signification<sup>2</sup>, ce qui élimine toute participation active de la part du récepteur.

Par l'histoire du tableau qu'il invente pour attirer l'attention du public, Perec démontrera sa stratégie scripturale qui vise à transformer le lecteur en partenaire de l'acte littéraire. Cette histoire est aussi l'histoire d'une série de textes dont l'objet est le tableau lui-même. Les textes, appartenant à des genres différents, sont publiés avant, ou après la mort du collectionneur qui survient après la fermeture de l'exposition. Selon le désir de celui-ci, le tableau est descendu avec son corps dans le caveau de la famille qui devait reproduire la pièce où il avait accroché ses toiles préférées. La toile disparaît ainsi pour l'œil du récepteur, mais sa survie sera assurée par les textes qui parlent d'elle. Par cette histoire Perec va bâtir tout un

---

<sup>1</sup> Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 9.

<sup>2</sup> Dans la communication « Écriture et mass-média » donnée au colloque « Mass-media et création imaginaire » tenu à la Fondation Cini de Venise du 15 au 20 octobre 1967, Perec signale le caractère superficiel de la communication dans les mass-media avec des effets négatifs sur la communication réalisée par l'institution littéraire : « Le monde des mass-media tente à laisser croire que l'écrivain peut parler à la place de son œuvre (on lui demande le sens de ce qu'il écrit, on substitue l'interview à la critique) ou qu'il peut parler au nom de son œuvre (on lui demande de signer des manifestes). Ces conclusions me semblent dangereuses pour l'écriture, mais je doute que l'écrivain ait quelque pouvoir sur elles : le silence de l'écriture n'est pas le silence de l'écrivain, mais les mass-media ne semblent pas aptes à respecter ce genre de distinction. » *Entretiens et conférences I, op.cit.*, p. 97

système de raisonnements qu'il démontrera pas à pas dans son livre : pour devenir oeuvre d'art, toute image doit convaincre le récepteur, pour le convaincre elle doit savoir communiquer, pour communiquer elle doit se faire parole significative qui a son tour, pour devenir significative, doit être maîtrisée par le créateur. Ainsi le tableau ne revêt-il de valeur et ne devient «tableau culte» aux yeux du public que par l'intermédiaire des textes dont il est l'objet de commentaires, parus au fur et à mesure.

Après avoir signalé la manière dont *Un cabinet d'amateur* de Kürz avait été reçu par le public, Perec présente quelques notes relatives au tableau, parues dans de différentes publications. Il en distingue deux catégories d'après la qualité de la parole : des textes dont la parole est vidée de contenu et des textes dont la parole sait communiquer. À la première catégorie appartient une série de « notations plutôt flatteuses »<sup>1</sup> parues dans les plus remarquables journaux de New York, signées par des critiques d'art réputés. Leurs remarques soit ne sont pas en conformité avec la réalité de l'oeuvre étant conçues pour épater - oeuvre « étrange edgar-poësque »<sup>2</sup>, oeuvre qui « remet très certainement en cause beaucoup d'idées communément admises sur ce qu'est le Beau dans l'Art »<sup>3</sup>, « une sourde exaltation des nouvelles valeurs nietzschéennes réinvestissant la totalité du monde visible et invisible »<sup>4</sup> - soit, au lieu de s'occuper de la toile, font l'éloge du collectionneur:

*Notre éminent concitoyen Hermann Raffke, de Lübeck, n'est pas seulement célèbre pour l'excellente qualité de la bière qu'il brasse avec succès dans nos murs depuis bientôt cinquante ans; il est aussi un amateur d'art éclairé et dynamique bien connu des cimaises et des ateliers des deux côtés de l'Océan.*<sup>5</sup>

À la deuxième catégorie de textes appartient une longue notice anonyme publiée dans le catalogue de l'exposition qui use d'un langage simple et concret et va directement à l'objet. La première partie de la notice présente minutieusement la structure d'*Un cabinet d'amateur* et discute les tableaux reproduits (genre, sujet, école), alors que la seconde commente en détails trois de ces tableaux. Le langage de la notice est un exemple de rhétorique perecquienne. L'écrivain recourt tantôt à des formulations

---

<sup>1</sup> Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 12.

<sup>2</sup> Idem., p. 12.

<sup>3</sup> Idem., p. 12.

<sup>4</sup> Idem., p. 13.

<sup>5</sup> Idem., p. 13.

incomplètes comme charge informationnelle pour faire travailler la fantaisie des récepteurs:

*Plus de cent tableaux sont rassemblés sur cette seule toile, reproduits avec une fidélité et une méticulosité telle qu'il nous serait tout à fait impossible de les décrire tous avec précision.<sup>1</sup>*

*Qu'il nous suffise de dire que tous les genres et toutes les écoles de l'art européen et de la jeune peinture américaine sont ici admirablement représentés [...]<sup>2</sup>*

*Pourtant sans entrer davantage dans les détails, nous voudrions attirer l'attention du visiteur sur trois oeuvre [...]<sup>3</sup>*

tantôt à des formulations incitantes qui dévoilent les techniques de fabrication et la valeur qu'acquiert l'œuvre en les appliquant, dans le but d'entraîner les récepteurs dans l'acte de réception:

*Nombreux seront sans doute les visiteurs qui tiendront à comparer les oeuvres originales et les si scrupuleuses réductions qu'en a données Heinrich Kürz. Et c'est là qu'ils auront une merveilleuse surprise : car le peintre a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l'axe de son regard, le tableau qui le représente en traîne de regarder sa collection de tableaux, et tous ces tableaux à nouveau reproduits, et ainsi de suite sans rien perdre de leur précision dans la première, dans la seconde, dans la troisième réflexion, jusqu'à n'être plus sur la toile que d'infimes traces de pinceaux : « Un cabinet d'amateur » n'est pas seulement la représentation anecdotique d'un musée particulier ; par le jeu de ces reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Eternel Retour.<sup>4</sup>*

Par ce discours attribué à un critique d'art Perec vise à influencer d'une manière indirecte son lecteur, l'aider à saisir les moyens de production pour l'attirer dans la partie qu'il veut jouer avec lui. Il l'invite également à accepter une réalité autre que celle objective tout en lui donnant l'impression d'en avoir fait son propre choix et à juger l'œuvre comme un acte de culture dont la valeur réside dans sa capacité de reprendre les valeurs du passé («la Spiritualité vertigineuse de l'Eternel

---

<sup>1</sup> Idem., p. 17.

<sup>2</sup> Idem., p. 17.

<sup>3</sup> Idem., p. 18.

<sup>4</sup> Idem., p. 22.

Retour »). Le fait que l'image ne peut devenir sens que par les manœuvres subtiles du meneur du jeu constitue le message intime de la notice et fait comprendre que l'art, comme acte culturel est une partie esthétique jouée entre le créateur et son récepteur. Ce message est soutenu par un détail de l'histoire du tableau. La pièce de l'exposition où il se trouve est aménagée « par un raffinement supplémentaire »<sup>1</sup> de façon à reconstituer le cabinet du collectionneur : *Un cabinet d'amateur* occupe tout le mur du fond ; les tableaux qui sont rassemblés sur cette toile sont disposés sur les murs alors que dans le coin droit est posé sur son chevalet le portrait d'un tatoué (*Portrait de Bronco McGinnis*). Cette mise en scène constitue un indice pour le lecteur qui doit comprendre à travers elle l'importance et le rôle que l'écrivain lui accorde. La notice et la manière dont est organisée la pièce dans laquelle se trouve la toile ont le but de faire les récepteurs remarquer les intentions de l'artiste. Indirectement elles s'adressent au lecteur qui est invité à saisir les intentions d'un projet d'écriture fondé - comme Perec lui-même l'explique dans le préambule de *La Vie mode d'emploi* - sur la partie jouée entre l'écrivain, «le faiseur de puzzle» et son lecteur, «le poseur de puzzle».<sup>2</sup> Il s'agit d'une première étape dans la partie esthétique que Perec entend jouer avec son lecteur qui pourrait être appelée *niveau d'influence*. Dans cette étape, l'intention de l'écrivain est d'obtenir l'effet immédiat de ses stratégies. Cela est évident par l'intérêt que les visiteurs de l'exposition accordent au tableau de Kürz. Ils arrivent en masse saisis d'un désir inassouvi de tout observer. Ils se contentent d'enregistrer minutieusement tout ce qui renvoie à la technique d'exécution de la toile sans se donner le temps de comprendre vers quoi elle mène:

*Le jeu favori de ces observateurs maniaques, qui revenaient plusieurs fois par jour examiner systématiquement chaque centimètre carré du tableau, et qui déployaient des trésors d'ingéniosité (ou d'audacieuses acrobaties) pour tenter d'aller mieux regarder les parties supérieures de la toile, était de découvrir les différences existant entre les diverses versions de chacune des oeuvres représentées, au niveau du moins de leurs trois premières répétitions, la plupart des détails cessant évidemment ensuite d'être distinctement discernables.*<sup>3</sup>

Les visiteurs se laissent de plus en plus entraînés dans des maniaqueries jusqu'à transformer l'acte de réception en rage, le vidant ainsi de tout contenu esthétique :

---

<sup>1</sup> Idem., p. 23.

<sup>2</sup> Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978

<sup>3</sup> Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 25.

*En dépit des règles strictes imposées par les organisateurs pour tenter de régulariser un peu le temps des visites, des groupes de plus en plus compacts pourvus de laisser-passer et de coupe-file de toutes sortes forçaient la vigilance des gardiens et restaient collés le nez au tableau pendant des heures entières, prenant fiévreusement des notes et refaisant dix fois les mêmes calculs imprécis. [...] l'inévitable finit par se produire : un visiteur exaspéré qui avait attendu toute la journée sans pouvoir entrer dans la salle, y fit soudain irruption et projeta contre le tableau le contenu d'une grosse bouteille d'encre de Chine, réussissant à prendre la fuite avant se faire lyncher.<sup>1</sup>*

Le geste du visiteur qui lance la bouteille d'encre sur le tableau pour se venger d'avoir attendu toute une journée sans pouvoir entrer dans la salle de l'exposition est une preuve de lâcheté et d'ignorance. Le visiteur enragé représente le monde qui n'a aucun respect pour l'œuvre comme acte culturel, pour la valeur qui doit vaincre le temps. Un geste comme le sien arrive quand les récepteurs oublient d'observer les règles du jeu, tout en confirmant leur médiocrité et leur incapacité de s'y laisser entraîner. Il est naturel que son geste cause la fermeture prématurée de l'exposition. Par cet incident qui intervient dans l'histoire du tableau, Perce fait sans doute référence au lecteur non initié à la lecture et à la compréhension des sens de l'œuvre. De telles personnes ne méritent pas d'être mises en contact avec l'art, ce qui est suggéré par la fermeture de l'exposition.

Quelques semaines après l'incident, une longue étude concernant le tableau *Un cabinet d'amateur* paraît dans une revue d'esthétique. Le nom de la revue et le titre de l'étude font partie de la stratégie percequienne. La revue, *Bulletin of Ohio School of Arts*, déclare, par son nom, son orientation vers les problèmes de l'art ; l'article, intitulé « Art and Reflection » explique à partir de son titre, que l'œuvre d'art véritable ne se soumet pas à une perception immédiate et irréfléchie, et sous-tend l'idée qu'il doit y avoir une pensée créatrice de la réception de l'œuvre comme il y a la pensée créatrice de sa fabrication. L'étude est signée par « un certain Lester K. Novak » dit Perce en soulignant par l'adjectif indéfini que le nom de l'auteur n'est pas consacré. Son but est en effet de détourner la confiance du récepteur dans les avis tout faits et de le rendre confiant dans ses propres capacités de compréhension. Lester K. Novak réapparaîtra pourtant dans le livre comme auteur d'une thèse sur l'œuvre de Kürz. D'après la forme et l'organisation du discours de l'étude « Art and Reflection » il pourra être reconnu aussi comme l'auteur de la notice anonyme figurant dans le

---

<sup>1</sup> Idem., p. 28.

catalogue de l'exposition. Il est évident que Lester K. Novak est le double de Perec. Sa réflexion située dans le préambule de l'étude: «Toute oeuvre est le miroir d'une autre» renvoie directement aux fins de la démonstration perccienne concernant la technique de la construction d'une oeuvre comme acte culturel, profitant de toutes les oeuvres déjà produites, présentes dans le patrimoine culturel du monde. Cela reprend et confirme les idées de l'écrivain sur son projet d'écriture, soutenues dans la conférence prononcée à l'université de Warwick en 1967:

*L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel.[...]. Mais, néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyées, ont déjà été traversée par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé. Alors, cette idée en amène encore une autre, à savoir que tout écrivain se forme en répétant les autres.<sup>1</sup>*

L'étude de Lester K. Novak passe en revue quelques-unes des toiles célèbres de l'histoire de la peinture, qui ont servi de modèle à la toile en discussion, et insiste sur la technique du tableau dans le tableau. Perec avance ainsi dans sa démarche concernant la validation de la valeur. La reproduction du tableau dans le tableau constitue selon lui l'élément principal qui pose la question de l'oeuvre d'art comme événement culturel par la valorisation consciente de la «culture du passé». Perec rencontre ici l'idée de Malraux sur l'oeuvre d'art comme événement de culture :

« Une culture renaît quand les hommes de génie cherchant leur propre vérité tirent du fond des siècles tout ce qui ressembla jadis à cette vérité, même s'ils ne la reconnaissent pas. » (Malraux, André, 1973 : 312.)

Mais à la différence de celui-ci, il insiste sur le fait que l'acte artistique est acte de culture si l'artiste reprend consciemment et délibérément les valeurs du passé. Même s'il répète des choses, le créateur affirme son originalité par les propres techniques mises en oeuvre :

*Et ces variations minuscules de copie à copie qui avaient tant exalté les visiteurs, étaient peut-être l'expression ultime de la mélancolie de l'artiste: comme si, peignant la propre histoire de ses oeuvres à travers l'histoire des oeuvres des autres, il avait pu, un instant, faire semblant de troubler «l'ordre établi» de l'art, et retrouver l'invention au-delà de l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la littérature au-delà de la mémoire. (Perec, Georges, 1979 : 35)*

---

<sup>1</sup> Perec, G. «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003, p. 35.

Les idées de l'article de Lester K. Novak mettent en évidence une étape supérieure de la partie esthétique que Perec joue avec son lecteur, qui pourrait être appelée *niveau de persuasion*. Après avoir été initié, dans l'étape précédente, aux techniques de fabrication, le lecteur doit arriver à les accepter comme consubstantielles à l'œuvre, ce qui ne devient possible que s'il se laisse parfaitement convaincre par la réalité qui lui est offerte. On peut remarquer le succès de cette manipulation lors de la première Vente Raffke qui a lieu quelques mois après la mort du collectionneur et qui réunit une foule d'amateur de peinture. À la différence des visiteurs de l'exposition qui s'aggloméraient par curiosité, les gens qui participent à la Vente arrivent par conviction. La preuve en est qu'ils veulent voir et acheter les tableaux dont ils ne connaissent pourtant que les copies réunies sur une toile. Ils acceptent ce qu'on leur avait dit à propos de la valeur des tableaux, mais ils ne sont pas encore en état de la valider à eux seuls. L'article de Lester K. Novak, créé expressément pour les convaincre, a atteint son but, mais ils n'ont pas encore réussi à se créer leurs propres moyens pour la réception de la valeur.

Pendant la deuxième étape de la partie que Perec entend jouer avec son lecteur, la tâche du « faiseur de puzzle » est encore plus difficile et délicate. Les stratégies qu'il utilise doivent aboutir à convaincre son partenaire aussi bien de la réalité de l'œuvre que de ses qualités de créateur et de son savoir-faire. Pour individualiser le portrait de l'artiste véritable dans les conditions de la culture actuelle, Perec recourt au portrait du tatoué, utilisé comme « moyen détourné ». Dans la pièce de l'exposition, ce portrait occupe une position privilégiée par rapport aux autres tableaux du tableau ; comme il n'est pas disposée sur l'un des murs, mais sur le chevalet placé dans le coin droit de la pièce, il a la chance de focaliser les regards des récepteurs. Il leur montre la figure d'un « homme monstrueusement tatoué » qui leur offre l'image hideuse de sa peau peinte. Puisqu'il est placé sur un chevalet, le tableau se présente à leurs regards comme une œuvre inachevée, en train de se faire, mais ce caractère d'inachevé se rapporte en effet à la personne qui en constitue le sujet : le tatoué représente le négatif du créateur achevé :

*Et peut-être n'y avait-il rien de plus poignant et de plus risible dans cette oeuvre que le portrait de cet homme monstrueusement tatoué, ce corps peint qui semblait monter la garde devant chaque ressassement du tableau: homme devenu peinture sous le regard du collectionneur, symbole nostalgique et dérisoire, ironique et désabusé de ce « créateur »*

*dépossédé du droit de peindre, désormais voué à regarder et à offrir en spectacle la seule prouesse d'une surface intégralement peinte.*<sup>1</sup>

Les récepteurs découvrent l'image ridicule de l'artiste qui se laisse faire, qui s'offre en simulacre à la place de son art, inférieur à son récepteur avisé - le collectionneur -, devenu sous le regard de celui-ci un simple objet sans fonctionnalité dans le monde de la culture. Si le visiteur qui a projeté la bouteille d'encre contre le tableau représente le récepteur médiocre, le tatoué représente le créateur médiocre. Les deux sont l'expression de ce que l'acte artistique en tant qu'acte culturel doit éviter : la médiocrité en art. C'est ce que tout artiste véritable a le devoir de dénoncer. Ayant la haute conscience du métier il le fait en trouvant les moyens de transmettre son savoir-faire à ses partenaires qui sont les récepteurs de son oeuvre.

À ce point de la démonstration Perec en arrive à détenir tous les éléments nécessaires pour faire comprendre que la validation de la valeur de l'oeuvre est le devoir suprême de la lecture en tant qu'acte culturel. Il s'agit de la dernière étape à laquelle il fait arriver son lecteur dans la partie qu'il joue avec lui qui pourrait être appelée *niveau de libération*. En connaissant les techniques de fabrication, en ne doutant plus de la réalité présentée, le lecteur peut assumer le droit de l'interprétation, le droit de donner un sens à l'oeuvre pour en valider la valeur. Il devient capable de «décider entre un certain nombre d'interprétations possibles d'un événement ou d'un sentiment»<sup>2</sup>. C'est ce que Perec démontre à l'aide des deux derniers textes spéculaires, exemples de jeux rhétoriques, qui occupent dans le livre l'espace situé entre les deux Ventes Raffke. Ces textes sont réclamés par la suite de l'histoire du tableau *Un cabinet d'amateur*.

Quelques mois après la mort du collectionneur a lieu une première Vente Raffke qui ne présente aucune des toiles ramassées sur le tableau de Kürz. Elle constitue un échec. N'étant pas de vrais connaisseurs de peinture, attirés uniquement par la connaissance des copies minutieuses des tableaux trouvées sur la toile, les amateurs qui sont venus à la Vente n'ont pas pu apprécier à eux seuls la valeur des oeuvres présentées. La preuve en a été la vente d'un nombre très réduit de tableau à des prix bas.

Dans l'intervalle de dix ans qui séparent la première Vente Raffke de la seconde, paraissent deux ouvrages dont le but est d'apporter sur la collection «un nombre considérable d'informations nouvelles dont certaines constituaient même, en tout cas dans le monde de la peinture et du

---

<sup>1</sup> Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 35.

<sup>2</sup> Perec, G. «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003, p. 80.

marché de la peinture, de véritables révolutions. »<sup>1</sup>. Perec qualifie ces deux derniers textes relatifs au *Cabinet d'amateur* d'« ouvrages » pour souligner leurs proportions et leur valeur scientifique.

Le premier ouvrage est l'autobiographie du collectionneur reconstituée par ses fils à partir de notes et de carnets trouvés après la mort de leur père. La nuance persuasive du discours réside surtout dans les précisions concernant l'authenticité des oeuvres : opinions des experts, circonstances dans lesquelles les tableaux ont été acquis pour la collection, documents divers donnés en annexe.

Le deuxième ouvrage, la thèse de Lester K. Nowak consacrée à l'oeuvre du peintre Heinrich Kürz, l'auteur d'*Un cabinet d'amateur*, est un livre écrit par un critique d'art, maître absolu de la terminologie, qui tout en accomplissant un travail d'érudition, expose ses démarches, ses raisonnements, ses recherches d'expert. La thèse développe les idées exposées par Lester K. Nowak dans son article « Art and Reflection » et complète les informations sur l'artiste et sur l'oeuvre dans les moindres détails. Grâce à un «exceptionnel travail d'érudition» et à l'analyse des documents auxquels il a été le seul à avoir eu accès, l'auteur de la thèse réussit à élucider « l'énigme de ces minuscules variations qui avaient tant intrigué les visiteurs de l'exposition »<sup>2</sup>, en comparant les dessins préparatoires de Kürz pour *Un cabinet d'amateur* avec les originaux de la collection Raffke.

Les deux livres sont en mesure de convaincre de l'authenticité des tableaux de la collection. Le succès du jeu de la persuasion est confirmé par la foule de collectionneurs, d'experts et de directeurs de musées qui arrivent lors de la deuxième Vente Raffke pour acheter des oeuvres en parfaite connaissance de leur valeur. Comme ils savent apprécier la valeur des tableaux ils se permettent de proposer des prix des plus élevés, tout en assurant le succès de la Vente.

C'est à ce point que l'histoire du tableau confirme sa ruse. Au moment où les Ventes ont lieu, la toile n'existe plus ; elle se trouve déjà dans le caveau avec son propriétaire. Par l'absence du tableau aux moments de sa valorisation, Perec fait comprendre un principe essentiel de sa conception artistique : la partie entre le créateur d'art et le récepteur d'art se donne au niveau des moyens d'expression. Le tableau n'existe plus comme objet matériel, mais il existe comme valeur. Cela devient possible grâce à l'astuce du langage des textes dont il a été l'objet, qui a confirmé la valeur indubitable de l'acte de sa création. Bien qu'il soit matériellement absent il

---

<sup>1</sup> Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 52.

<sup>2</sup> Idem, p. 86.

continue à être présent par la validation de sa valeur comme objet d'art. Dans cette qualité, grâce à son histoire devenue destin, il est en mesure de valider à son tour l'authenticité de chacune des pièces qu'il rassemble<sup>1</sup>.

La réalité objective est pourtant tout autre. Après la deuxième Vente Raffke le neveu du collectionneur envoie une lettre aux acquéreurs « les informant que la plupart des oeuvres qu'ils avaient achetés étaient fausses et qu'il en était l'auteur »<sup>2</sup>. C'est Perec lui-même qui parle dévoilant la validité de son projet d'écriture. Il démontre que la réalité artistique ne doit pas être envisagée et acceptée dans ses rapports avec le réel mais dans les techniques de sa construction à partir du réel déjà représenté. L'acte créateur devient ainsi un acte assumé, capable de rendre compte de lui-même s'affirmant comme acte culturel. Ce que Lester K. Nowak, dit dans sa thèse à propos de la peinture comme acte de culture est aussi valable pour l'écriture:

*[...] un processus d'incorporation, d'un accaparement: en même temps projection vers l'Autre, et Vol, au sens prométhéen du terme. Sans doute ce cheminement plus psychologique qu'esthétique est-il suffisamment conscient de ses limites pour pouvoir, à l'occasion, se tourner en dérision et se dénoncer lui-même comme illusion, comme simple exacerbation d'un regard ne produisant que des "trompe l'oeil", mais il convient surtout d'y voir l'aboutissement logique de la machinerie purement mentale qui définit précisément le travail du peintre [...]*<sup>3</sup>

Le tableau *Un cabinet d'amateur* devient significatif dans l'absence même de son image. Grâce à la parole, grâce aux textes qui se rapportent à lui, une toile qui, présente, ne signifiait rien aux yeux des visiteurs d'une exposition, absente, elle devient une réalité. Et lorsque la valeur de l'œuvre est validée par la parole, lorsque l'image devient histoire, se transforme en récit, Perec peut se permettre à la fin de son livre d'affirmer que le destin de l'œuvre d'art est de créer l'illusion de réalité :

---

<sup>1</sup> Bernard Magné remarque que le recours à la peinture dans *Un cabinet d'amateur* permet à Perec d'illustrer une variante du mécanisme de la stratégie textuelle que lui-même a appelée «double couverture»: «Le tableau, machine à imiter, authentifie ce qu'il imite: ce n'est plus le modèle qui est garant de la fidélité de la toile, mais la toile qui atteste la réalité du modèle» («Peinture / écriture dans les textes de Georges Perec» in *Transpositions*, Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail sous le patronage de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Université de Toulouse, 1986, pp.79-89

<sup>2</sup> Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 123.

<sup>3</sup> Idem., p. 86.

*Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant.<sup>1</sup>*

Ecrivain et lecteur se retrouvent dans cette réalité par « le plaisir » et « le frisson » du « faire-semblant », le premier travaillant pour la concevoir, le dernier travaillant à son tour pour la percevoir. L'écriture s'avère ainsi être l'espace privilégié dans lequel le producteur et le récepteur se rencontrent pour se donner une nouvelle identité au nom de la culture. Par une écriture basée strictement sur le jeu superintellectuel du langage qui invente sans cesse à partir des formes et des moyens d'expression déjà pratiqués tout en éliminant les investigations du moi, Perec arrive au même résultat que Proust. Il démontre dans tous ses livres, et il le fait explicitement dans *Un cabinet d'amateur*, que la réalité de l'œuvre de fiction n'est pas moins réelle que le réel lui-même. Cela devient possible grâce à sa confiance absolue dans l'écriture comme acte de culture dont le but est de transformer l'image en parole culturelle.

#### **Bibliographie**

- Burgelin, G., *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1988  
Malraux, A., *Les Conquérants*, Grasset, Paris, 1973  
Perec, G. « La chose », in *Magazine littéraire*, décembre 1993  
Perec, G. « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003  
Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979  
Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978

---

<sup>1</sup> Idem., p. 125.

***CULTURES: IDENTITÉS, DISCOURS, CONSCIENCES  
HERMÉNEUTIQUES. RÉCUPÉRATIONS.***

**Narcis ZĂRNESCU**

narcis\_zarnescu@hotmail.com

**Université « Spiru Haret », Bucarest**

***Résumé***

*La « prise de conscience globale » du patrimoine, comme la prise de conscience métalinguistique, méthodologique, herméneutique ou heuristique, est le résultat d'une longue maturation, dont l'histoire et les « pères fondateurs » restent encore à être récupérés. C'est l'enjeu de l'étude et sa justification épistémique.*

*Mots-clés : métasémiotique, Hypertopic, tacitivité, differ(a)nce, déshistoricisation*

La diversité est, depuis les origines, le moteur de l'humanité. Partout, l'altérité a stimulé l'échange, jusqu'à produire les grandes civilisations. À l'échelle de l'humanité, en dépit des implosions, des décadences, des périodes de replis, la rencontre planétaire des civilisations et des cultures a toujours été bénéfique. Mais si la globalisation conduit à l'émergence d'une seule culture planétaire, au final, si ouverte et diversifiée soit-elle, elle devient forcément appauvrissante. D'une part, les alternatives culturelles originales se construisent collectivement, exigent du temps et des personnes qui participent d'une même identité. D'autre part, la défense de la diversité des cultures, ainsi que sa prise de conscience, reste encore élémentaire. On parle même de la trahison de clercs pétris d'idéologie moderniste «qui nous abreuvent d'ouverture, de nomadisme, de cosmopolitisme, de métissage, au mieux refusent de voir le problème, au pis le disqualifient en parlant de comportement conservateur»<sup>1</sup>.() En fin de compte: «Cosmopolitisme et culture mondiale sont les deux faces du même problème, celui d'une élite qui, tout en gardant ses privilèges identitaires très hiérarchisés ne cesse de parler de la mondialisation, tout en gérant farouchement la hiérarchie des codes culturels distinctifs.»<sup>2</sup>

Le premier chapitre du dossier de «la prise de conscience», quant à la nécessité de préserver la diversité des cultures, pourrait s'intituler la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, adoptée le 2 novembre 2001. Elle fut, au lendemain des événements du 11

---

<sup>1</sup> Wolton, D., *L'Autre mondialisation*, Flammarion, Paris 2004, p. 50-51

<sup>2</sup> Idem., p. 51.

septembre, l'occasion pour les états de « réaffirmer leur conviction que le dialogue interculturel constitue le meilleur gage pour la paix et rejeter catégoriquement la thèse de conflits inéluctables des cultures et des civilisations».<sup>1</sup>

Elle fait de la diversité culturelle un patrimoine commun de l'humanité, comme source d'innovations, d'échanges et de créativité (art. 1)<sup>2</sup>. Et celle-ci doit avoir pour contrepartie le pluralisme culturel, c'est-à-dire au sein d'une même société le respect des identités culturelles plurielles, variées et dynamiques (art. 2). Il en suit une succession de recommandations visant pour l'essentiel : (i) à défendre le patrimoine culturel comme source de la créativité, qui puise aux racines de la tradition, mais s'épanouit au contact des autres ; (ii) à défendre l'idée que les biens et services culturels ne sont pas des marchandises comme les autres et peuvent donc faire l'objet de mesures de protection particulières (art. 7); (iii) à renforcer les capacités de création, d'expression et de diffusion à l'échelle mondiale, des pays en développement ou en transition<sup>3</sup>.

Pour y parvenir, l'UNESCO mise essentiellement sur la connectique, les TIC et la nécessité de réduire la fracture numérique entre riches et pauvres<sup>4</sup>, mais aussi sur des initiatives pragmatiques, visant à protéger non plus seulement les sites les plus remarquables, mais encore des paysages, des ensembles urbains habités, qui témoignent des peuples du monde. S'y ajoutent les initiatives visant à défendre des éléments patrimoniaux immatériels, les formes de sociabilité et d'expression artistique profondément enracinées dans les collectivités.

L'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, par la 33<sup>e</sup> session plénière de la Conférence générale de l'UNESCO, le 20 novembre 2005, marque d'une manière significative l'histoire de la mondialisation. «C'est la première fois que la communauté manifeste de façon aussi majoritaire une volonté de mettre un coup d'arrêt à une libéralisation sans frein.» (*Le Monde*, 18 octobre 2005.) Le document reprend les principes de la Déclaration

---

<sup>1</sup> Matsuura, Koichino *Préambule in Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, Paris, 2001

<sup>2</sup> Le point de vue a été repris au sommet de Johannesburg pour le développement durable, en septembre 2002.

<sup>3</sup> On pourra noter aussi, que le Conseil de l'Union européenne a commencé à s'intéresser sérieusement au problème, depuis les années 2000 et la réunion informelle des ministres de la Culture et de l'audiovisuel de Lisbonne, consacrée à la diversité culturelle dans le nouvel environnement international (30-31 mars 2000).

<sup>4</sup> Conférence de Saint Petersburg, 17-19 mai 2005.

universelle de 2001, à savoir que la diversité culturelle doit être considérée comme un patrimoine commun de l'humanité, et sa défense comme un impératif éthique. Il revêt la forme d'un instrument juridique, en inscrivant dans le droit international que les cultures échappent aux «sacro-saints» principes du libéralisme, que les oeuvres d'art et de l'esprit ne sont pas seulement des marchandises. La convention prévoit notamment que les pays peuvent adopter «des mesures appropriées destinées à protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur leur territoire» (art. 6), notamment, lorsque «les expressions culturelles sont soumises à un risque d'extinction, à une grave menace, et nécessitent de quelque façon une sauvegarde urgente» (art. 7). L'événement témoigne d'une prise de conscience mondiale de l'importance des enjeux que représente la diversité culturelle, mais aussi d'une «fracture» du discours politique. Aura-t-elle, cette *fracture officielle*, des effets au niveau sémantique et pragmatique des discours culturels? Est-il possible d'assister à des mutations dans l'univers des mentalités?

La conscience du patrimoine est le résultat d'une longue maturation. Pierre Nora distingue cinq grandes époques: (Nora, Pierre, 1997). (1) religieuse et aristocratique: la Renaissance, avec la création des premières collections et des fameux cabinets de curiosité; (2) monarchique et érudite: les intendants de Louis XIV pillent l'Italie; (3) révolutionnaire et romantique: après les exactions et le vandalisme de la Convention; (4) civique et républicaine: signe de l'enracinement national, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; (5) démocratique, groupusculaire et revendiquée: aujourd'hui. Au moins pour les trois premières étapes, les processus de patrimonialisation sont le fait des classes sociales dominantes, représentant les groupes sociaux qui ont une conscience du monde et dont les discours assurent et justifient les valeurs-codes-fonctions des cultures. L'«échange» est le fait des élites (princes conquérants, stratèges, marchands, scribes, savants et artistes, banquiers etc.), de tous ceux qui maîtrisent les réseaux de communication et développent des modes de vie ou des traits culturels cosmopolites. Dans ce cas, l'interprétation du patrimoine consiste à transcender le particulier pour mettre en évidence l'universel: châteaux forts *médiévaux*, chapelles *romanes*, cathédrales *gothiques*, décor *baroque*. La quatrième étape est liée à l'affirmation de la nation et des identités nationales, tandis que la cinquième étape repose sur une nouvelle conception du patrimoine. Le long de l'histoire européenne, les mentalités et les discours culturels ont

évolué selon des modèles spiraux<sup>1</sup> (, notamment selon les modèles de la spirale logarithmique (SL)<sup>2</sup> et, parfois, selon ceux du nombre d'or:<sup>3</sup> (SP1) d'un patrimoine national à un patrimoine de type symbolique et identificatoire; (SP2) d'un patrimoine étatique à un patrimoine social, ethnique, ou identitaire; (SP3) d'un patrimoine hérité à un patrimoine revendiqué, avec lequel on n'entretient plus un rapport de filiation, mais un rapport d'affiliation identitaire; (SP4) d'un patrimoine restreint à un patrimoine généralisé, expression d'un sacré laïque<sup>4</sup> .

En tant que science de l'altérité, l'anthropologie apprend que la différence fonde la communication, depuis les premières communautés, constituées en familles élargies, claniques, réunies par la division sexuelle des tâches, et liées aux autres par la prohibition de l'inceste. Les hommes ont cultivé la différence, la diversité des milieux les y a aidés quand ils se sont sédentarisés, tandis que les frontières géopolitiques matérialisaient et maintenaient les clivages. La rencontre des sociétés suit deux voies opposées: (i) celle de la violence, de la négation de l'autre, opérée par les puissances conquérantes, dont la sémantique et la pragmatique du discours historique sont reconstituées *de par* la lecture des destructions, du pillage des richesses, de l'élimination ou de la réduction des vaincus à l'esclavage, de l'anéantissement de leur culture, du génocide. Aux vainqueurs, elle ne pose pas de problème de

---

<sup>1</sup> Dessoir, M., *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart, 1906, p. 124 ; Volkelt, J., *System der Aesthetik*, , Munchen, 1901, p. 33

<sup>2</sup> Courbe étudiée par Descartes (*Oeuvres de Descartes*, publiées par C. Adam et P. Tannery. Paris, Cerf, 1898, t. 2, pp. 232-234, 360) et Toricelli en 1638, puis par Jacques Bernoulli (1654-1705). Autres noms: spirale équiangle, spirale de Bernoulli, *spira mirabilis*. Le nom *spirale logarithmique* a été donné par Varignon. Son principe: *eadem mutata resurgo (déplacée, je réapparais à l'identique ou bien changée en moi-même, je renais)*; ainsi que son équation polaire ( $r = a^t = e^{t \ln a}$   $a > 0, a \neq 1$ ) révèlent la beauté métaphysique et le haut degré de performance pragmatique, vu sa simplicité.

<sup>3</sup> C'est à Euclide que l'on doit les premières traces écrites du nombre d'or. Il vaut  $(1 + \sqrt{5})/2$ , soit environ 1,6. A l'époque, il s'appelle *Phi*, que la Renaissance appellera la *divine proportion*, puis *section dorée*, et finalement *nombre d'or*. Vers 1930, le Roumain Matila Ghyka voit du nombre d'or dans la nature comme dans l'architecture et la peinture. On a de même affirmé que notre cerveau, grâce à l'hémisphère droit, perçoit le nombre d'or et nous le fait ressentir à travers le plaisir esthétique.

<sup>4</sup> Nora, Pierre (sous la dir. de), *Science et conscience du patrimoine, Actes des entretiens du patrimoine*, Fayard, Paris, 1997 ; Tsuda, I., "Towards an interpretation of dynamic neural activity in terms of chaotic dynamical systems" in *Behavioral and Brain Sciences*, 2001, 24, p. 793-847 ; El Naschie, M.S., "Modular groups in Cantorian E<sup>(p)</sup> high-energy physics", *Chaos, Solitons & Fractals*, 2003, 16 , p. 353-366.

conscience, parce que l'autre n'existe pas en tant qu'homme, ni dans son essence, ni dans sa différence, il est le barbare, le sauvage incompréhensible. La seconde voie (ii) est celle de l'échange, de l'altérité, de l'humanité saisie dans sa diversité et son intégrité.

A la Renaissance, les cabinets de curiosité rassemblent des objets, des plantes, des animaux témoignant d'autres mondes passés ou lointains. Ils en accumulent les traces, et font de l'altérité une préoccupation savante des lumières. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le grand projet de recensement scientifique de la diversité du monde s'étend à l'homme et aux cultures du monde avec la création des premiers musées d'ethnologie.

La découverte de l'autre devient une science, elle fait de l'altérité un objet d'étude, elle entraîne une révolution épistémologique qui commence par une révolution du regard<sup>1</sup>. Avec Boas et Malinowski, les chercheurs se rendent sur le terrain, afin de s'attacher à comprendre les cultures dans leur unité interne. Boas s'efforce de penser la différence et d'opposer à la notion de race, l'idée que la diversité est avant tout culturelle<sup>2</sup>.

On sait maintenant que la dynamique du mondial est profondément liée à la dynamique du local<sup>3</sup>. Il faudrait que les sciences (humanistes?) étudient les discours de la société holiste planétaire, à partir d'objets précis, bien identifiés, pour suivre comment ils se transforment et s'imbriquent dans les mutations du monde. Car aujourd'hui, les différences atomisées tendent à ne plus être des pays, ou des nations, ni même des tribus, mais des communautés virtuelles et éphémères, des hommes dispersés de par le monde, ou même des portions d'individu, des gestes, des pulsions, des bribes de connaissance, des éclairs d'intelligence, réunis ponctuellement, pour des motifs précaires et limités, en segments de consommation, en parts de marchés, en groupes de projets, en processus de production, en chaînes d'assemblage. À partir de cet horizon épistémique, il est à refaire et évaluer le «patrimoine», les archives et esquisser, ainsi, les futurs modèles de la spirale logarithmique. La perspective d'une approche critique de la mondialisation devient possible - semble-t-il - par le

---

<sup>1</sup> Laplantine, F., *L'Anthropologie*, Payot, Paris, 2001, p. 19

<sup>2</sup> Boas, F., 1982; Cuhe, D., *La Notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 1998, p.19 et 31

<sup>3</sup> Rasse, Paul, Nancy Midol, Fathi Triki (sous la dir. de), *Unité diversité, Les Identités dans le jeu de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris, 2002 ;

croisement de l'anthropologie et des SIC (sciences de l'information et de la communication).<sup>1</sup>

Si le web est appréhendé comme un instrument de gestion documentaire facilitant des transactions coopératives interpersonnelles, éventuellement très asynchrones, et distribuées entre des acteurs individuels et collectifs engagés dans des échanges, débats, controverses, relevant de domaines très variés, alors les modalités et les outils de gestion des documents doivent être pour partie conçus par les acteurs engagés dans une coopération active.<sup>2</sup> Parmi ces outils, le Web socio-sémantique préconise le recours à des « cartes de thèmes » ou « réseaux de description »<sup>3</sup> que l'on peut considérer comme relevant des ontologies sémiotiques.<sup>4</sup>

Selon Badir: « Les métasémiotiques prennent leur source dans des sémiotiques dotées, pour ainsi dire, d'un plan de contrôle. Grâce à ce plan, chaque élément du contenu trouve à s'adjoindre une expression sous un rapport de dénomination. C'est ce que l'on fait lorsqu'on dit, dans un exemple célèbre exploité par Roland Barthes<sup>5</sup>, que dans telle publicité pour des pâtes françaises les teintes jaunes et vertes sur fond rouge (les couleurs du drapeau italien) signifient l'italianité. Italianité est une expression métasémiotique pour désigner la signification d'éléments visuels (de couleurs).»<sup>6</sup>.

Chez Hjelmslev, les métasémiotiques connotent des sémiotiques dénotatives, les langues. La dénotation n'a pas de portée référentielle directe puisqu'elle vise d'abord un *contenu*, un signifié. Pour décrire les ontologies sémiotiques, mais plus largement aussi pour permettre le

---

<sup>1</sup> Perriault, Jacques, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Flammarion, Paris, 1989 ; Scardigli, Victor, *Le Sens de technique*, PUF, Paris, 1992 ; Lévy, Pierre, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris, 2000 ; Lyotard, J.-F., *La condition post-moderne*, Minuit, Paris, 1979

<sup>2</sup> Actes du colloque international "Corpus en Lettres et Sciences sociales : des documents numériques à l'interprétation", Albi, juillet 2006

<sup>3</sup> Benel, A., *Consultation assistée par ordinateur de la documentation en Sciences Humaines: Considérations épistémologiques, solutions opératoires et applications à l'archéologie*, Thèse de doctorat en informatique, INSA de Lyon, 2003

<sup>4</sup> Zacklad, M., Processus de documentarisation dans les Documents pour l'Action (DopA), *Babel - edit -*, *Le numérique: impact sur le cycle de vie du document*. ENSSIB - février 2007; cf. [en ligne] <http://babel.enssib.fr/document.php?id=727>

<sup>5</sup> Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, 1964, p. 40-51 ; Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus.*, Seuil, Paris 1982, p. 25-42.

<sup>6</sup> Badir, S., «La hiérarchie sémiotique», in Louis Hébert (ed), *Signo*, Rimouski, Québec, 2006; cf. <http://www.signosemio.com>.

développement de la recherche ouverte d'information qui combine exploitation d'attributs standardisés, de documents ressources et d'ontologies sémiotiques, le W2S préconise de recourir à une métasémiotique au sens de Hjemslev<sup>1</sup>, dénommée *Hypertopic*.<sup>2</sup>

Une métasémiotique peut être vue comme une métalangue. Or, le patrimoine étant un discours des discours, il sera évalué - sur le plan épistémologique - comme métalangue, intégrée aux métalangages de représentation des connaissances, fondés sur la logique formelle et sa sémantique. La métasémiotique *Hypertopic* caractérise donc des expressions langagières selon leur fonction dans un processus d'organisation de l'information, lui-même lié aux processus transactionnels. Ce type de métasémiotique peut être exploitée à l'aide d'un protocole informatique qui permet de naviguer dans les ressources documentaires selon une logique hypertextuelle. Les tâches récurrentes du protocole *Hypertopic*, conçu pour faciliter des activités d'enquête<sup>3</sup>, peuvent être catégorisées en référence à l'ingénierie des connaissances (classification, diagnostic, conception, réparation, supervision, etc.)<sup>4</sup> Dès que le degré de complexité, récurrence ou durabilité hausse, les stratégies de gestion des connaissances facilite la transférabilité de l'épistémique.

Selon Zacklad<sup>5</sup>, différentes formes de tacitivité<sup>6</sup> (appellent différentes stratégies de gestion des connaissances. Quand la tacitivité est lié à la volatilité des connaissances, la documentarisation consiste à «transcrire ou à enregistrer les contenus sémiotiques sur des supports pérennes puis à doter ces supports d'attributs spécifiques permettant (i) de faciliter leur gestion parmi d'autres supports, (ii) de faciliter leur

---

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Cahier, J.P., Zacklad, M., Monceaux, A., *Une application du Web socio-sémantique à la définition d'un annuaire métier en ingénierie* in N. Matta (ed), Actes des journées francophone d'Ingénierie des Connaissances (IC 2004), PUG, 2004, p. 438-449.

<sup>3</sup> Dewey, J., *Logique, la théorie de l'enquête*, trad. Gerard Deledalle, coll. «L'interrogation philosophique», PUF, Paris, 1938/1993.

<sup>4</sup> Wielinga, B., Schreiber, G., Breuker, J., Kads, A modeling approach to knowledge engineering, Knowledge Acquisition 4, Special Issue on KADS, 1992

<sup>5</sup> Zacklad, M., *Gestion du connaissant et du connu dans la théorie transactionnelle de l'action (TTA)*, 2006; document de travail (Working paper) sur: <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/>

<sup>6</sup> Polanyi, M., *The Tacit Dimension*. New York, Doubleday, 1966 ; Pierce C. S., *Ecrits sur le signe*, Le Seuil. Paris, 1978 ; Nightingale, P., *If Nelson and Winter are only Half Right About Tacit Knowledge, Which Half? A Reply to David, Foray and Cowan*, Conference Paper for DRUID's Nelson-Winter Conference, 2001; cf. <http://www.druid.dk/conferences/nw/conf-papers.html>

manipulation physique, condition d'une navigation sémantique à l'intérieur du contenu sémiotique et enfin, (iii) de faciliter l'orientation des récepteurs, mais également de plus en plus des réalisateurs eux-mêmes, à l'intérieur du support en définissant une ou plusieurs cartographies des contenus sémiotiques susceptibles de guider la navigation sémantique.»<sup>1</sup>

La *métasémiotique Hypertopic* a donné lieu à une description en XML et au développement open source de deux serveurs (Argos et Cassandre dédié à l'analyse de textes), de clients et d'un protocole Hypertopic (HT) permettant l'accès aux serveurs. Dans ce cas, il est nécessaire d'utiliser d'autres approches que celles des langages référentiels et de recourir plutôt aux approches rhétorique/herméneutique<sup>2</sup> qui semblent compatibles avec les logiques de l'enquête de la philosophie pragmatique d'inspiration juridique.<sup>3</sup>

Certains auteurs (Bachimont, Gandon)<sup>4</sup> considèrent que les approches rhétorico-herméneutiques constituent une phase initiale de la modélisation qui doit être prolongée par une formalisation référentielle. Bien que ces approches soient au cœur du paradigme hypertextuel, il faudrait qu'il fasse l'objet de recherches pluridisciplinaires, actives au sein de l'IC. Il est également possible d'utiliser la puissance des ordinateurs pour réaliser des associations heuristiques, basées sur des calculs statistiques ou sur une vision contextuelle, situationnelle et pragmatique du sens, proche de l'approche rhétorico-herméneutique.

D'autre part, selon la conception de Wilhelm Von Humboldt, reprise par Cassirer et Habermas, le langage constitue une représentation du Monde permettant de trouver l'origine de la culture dans l'imagination symbolique. Par l'effet d'une médiation symbolique, les mots découpent, organisent le réel, et induisent notre regard sur le Monde en même temps qu'ils le traduisent. La question apparaît alors: le langage, en tant qu'outil de médiation permettant le partage d'un réel insaisissable, seulement

---

<sup>1</sup> Zacklad, M., *Gestion du connaissant et du connu dans la théorie transactionnelle de l'action (TTA)*, 2006; document de travail (Working paper) sur: <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/>

<sup>2</sup> Rastier, F., *De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie. Texto !* juin-sept. 2003 ; cf. [en ligne] sur: <[http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Semiotique-ontologie.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html)>.

<sup>3</sup> Dewey, J., *Logique, la théorie de l'enquête*, trad. Gerard Deledalle, coll. «L'interrogation philosophique», PUF, Paris, 1938/1993.

<sup>4</sup> Gandon, F., «Le Web sémantique n'est pas anti-social» in Actes des 17ème journées francophones de l'ingénierie des connaissances, IC 2006

perçu ou pensé, représente-t-il un obstacle à la communication? Il est ici question de cette différence entre le réel et sa représentation par les mots, la *differ(a)nce* inhérente à la clôture sémiotique, c'est-à-dire l'espace qui sépare le signifié et le signifiant, une barrière symbolique<sup>1</sup> ou un «espace de signification» entre le réel et sa traduction symbolique, c'est-à-dire sa représentation. Benveniste avait considéré, d'ailleurs, que l'homme pense un univers que la langue a déjà modelé.<sup>2</sup> Ainsi, le langage en tant que Tiers organisant la représentation du Monde est-il au centre des questionnements relatifs au sens et à la pensée. Les sciences de l'information dans le cadre d'une approche sémiotique sont susceptibles d'apporter un regard neuf sur des questions généralement réservées aux sciences du langage. Il s'agit donc de mettre en perspective les dimensions historiques, anthropologiques, culturelles, politiques et spirituelles de ce médium en considérant que celles-ci ne sont pas neutres dans la production du sens. Si, selon Gadamer, le langage enferme l'homme dans sa position herméneutique<sup>3</sup>, en exerçant lui-même un pouvoir sur la représentation du Monde, alors il fonderait l'identité, qualifierait la norme et l'interdit. Le langage s'inscrit donc comme une contingence signifiante dans l'énonciation d'un discours: «Le médium est le message»<sup>4</sup>.

Pour D. H. Hymes, il convient de dépasser les dichotomies récurrentes caractéristiques du XXe siècle, telles «langue et parole», «culture et comportement», y compris «compétence et performance». Elles se sont avérées inadéquates à appréhender la complexité de la notion de langue. L'auteur formule, en 1984, cette critique envers son propre texte (1974) et qui, selon ses termes, «est en grande partie une argumentation modelée par la dichotomie langue/parole»<sup>5</sup>. Sa conception du langage s'oppose à l'approche chomskienne.<sup>6</sup> Selon Hymes, «Chomsky propose non une théorie de la compétence, de la performance

---

<sup>1</sup> Bounoux, D., *La crise de la représentation*, La découverte, Paris, 2006

<sup>2</sup> Benveniste, E., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éd. De Minuit, Paris 1969

<sup>3</sup> Gadamer, H.G., *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Le Seuil, Paris, 1966/1996

<sup>4</sup> Mac Luhan, M., 1964, *Pour comprendre les médias*, Le Seuil, Paris, 1977

<sup>5</sup> Hymes, D. H., *Toward linguistic competence*, 1973 in *Texas Working Papers in Linguistics*, 1982; trad. F. Mugler, *Vers la compétence de communication*, Hatier CREDIF, Paris, 1984 ; Hymes D. (ed.), *The use of computers in anthropology*, The Hague [etc.], Mouton, London, 1965

<sup>6</sup> Deleuze G., Guattari F., «Les postulats de la linguistique » in *Mille Plateaux*, Paris, Éd. De Minuit, Paris, 1981, p. 95-193.

et de l'usage créatif de la langue mais une rhétorique sur ces termes. C'est une rhétorique de la métonymie, de la partie pour le tout. Dire «compétence» mais entendre «grammaire»; dire «performance» mais entendre «réalisation psychologique»; dire «créativité» mais entendre «productivité syntaxique». A quoi on peut ajouter: dire «appropriété» mais ne pas l'analyser du tout, car l'appropriété est une relation et l'autre terme de cette relation c'est le contexte social, dont Chomsky évite l'analyse<sup>1</sup>. Hymes se situe donc au coeur de l'évolution vers les aspects énonciatifs de la communication (1970-1980) dans leurs dimensions interactives et relationnelles. Dans cette mouvance, la pragmatique s'est insinuée dans la sémantique générative de Georges Lakoff (1972), ou la sémantique discursive d'Oswald Ducrot (1972). Sortant du domaine linguistique, Paul Grice (1975), en travaillant sur l'interprétation d'un énoncé et l'intention du locuteur, compléta l'analyse de la convention linguistique par celles des processus inférentiels, voie que suivirent également Dan Sperber et Deirdre Wilson avec la «théorie de la pertinence» (1986). Les sujets interagissent dans des contextes communicationnels rattachés à un système socioculturel commun qui codifie leurs rapports. Dans cette direction, la sociologie américaine propose l'ethnométhodologie d'Harold Garfinkel (1967) et le système relationnel de position d'Erving Goffman (Goffman, E., 1974), les psychosociologues de l'Ecole de Palo Alto analysent les aspects conjoints (le contenu et la relation) de la communication (Watzlawick)<sup>2</sup> les institutions légitiment des formes d'énoncés et les positions de leurs énonciateurs.<sup>3</sup>

La pragmatique de Hymes (1965) trouve dans les mathématiques, alliées à l'informatique, un puissant outil pour accéder à la description et à l'exploitation des agencements, constitués de collectifs plus ou moins hétérogènes. Ses successeurs utiliseront les programmes informatiques et les traitements statistiques des corpus pour explorer les diverses sémiotiques, leurs co-existences, les variations, ainsi que les rapports différentiels entre les processus morphogénétiques à l'oeuvre au sein des collectifs communicationnels. Il s'agit bien donc d'étudier les rapports de forces qui s'expriment et se déploient à la traversée des grandes fonctions du langage<sup>4</sup> On sait combien le problème est complexe dès lors que l'on

---

<sup>1</sup> Idem., p. 125-130.

<sup>2</sup> Watzlawick, P. et al, *Une logique de communication*, Le Seuil Paris, 1972

<sup>3</sup> Lyotard, J.-F., *La condition post-moderne*, Minuit, Paris, 1979 ; Bourdieu P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982

<sup>4</sup> Hymes, D. H., « Toward linguistic competence », in *Texas Working Papers in Linguistics*, 1971, p. 3

envisage la profonde hétérogénéité interne du langage, l'impératif d'une géopolitique des langues, des discours culturels, des mentalités. Bref, d'une géopolitique du patrimoine, prémisses et justifications des géopolitiques culturelles à venir.

La «prise de conscience globale» du patrimoine, comme la «prise de conscience» métalinguistique, méthodologique, herméneutique ou heuristique, est - par conséquent - le résultat d'une longue maturation, dont l'histoire et les «pères fondateurs» restent encore à être récupérés. Même si, pour reprendre des termes derridiens, ce qui *consiste* est de plus en plus nié au profit de ce qui se *calcule*, et que l'époque moderne allie de façon paradoxale, pour la première fois dans l'histoire connue des civilisations, un développement sans précédent du savoir à un effondrement dramatique de la culture, et - malheureusement ou non? - la technologie numérique pénètre et conditionne ainsi transversalement tous les métiers artistiques et les dynamiques culturelles. Si l'on cherche donc des formes d'être, on les cherchera conformément à des idées déposées dans la mémoire, puisque notre conditionnement nous oriente et détermine notre quête. D'autre part, arracher la question des *identités* au discours essentialiste qui les déshistoricise, c'est là aujourd'hui toute la question. Un nouveau défi, un nouvel enjeu!

#### **Bibliographie**

- Badir, S., «La hiérarchie sémiotique», in Louis Hébert (ed), *Signo*, Rimouski, Québec, 2006; cf. <http://www.signosemio.com>.
- Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, 1964
- Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus.*, Seuil, Paris 1982
- Benel, A., *Consultation assistée par ordinateur de la documentation en Sciences Humaines: Considérations épistémologiques, solutions opératoires et applications à l'archéologie*, Thèse de doctorat en informatique, INSA de Lyon, 2003
- Benveniste, E., *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes*, Éd. De Minuit, Paris 1969
- Boas, Franz, *Race, language and culture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982
- Bougnoux, D., *La crise de la représentation*, La découverte, Paris, 2006
- Bourdieu P., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982
- Cahier, J.P., Zacklad, M., Monceaux, A., *Une application du Web socio-sémantique à la définition d'un annuaire métier en ingénierie* in N. Matta (ed), Actes des journées francophone d'Ingénierie des Connaissances (IC 2004), PUG, 2004
- coll, Actes du colloque international "Corpus en Lettres et Sciences sociales : des documents numériques à l'interprétation", Albi, juillet 2006
- Cache, Denys, *La Notion de culture dans les sciences sociales* La Découverte, Paris,, 1998
- Deleuze G., Guattari F, «Les postulats de la linguistique» in *Mille Plateaux*, Paris, Éd. De Minuit, , Paris, 1981

- Dessoir, M., *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart, 1906
- Dewey, J., *Logique, la théorie de l'enquête*, trad. Gerard Deledalle, coll. «L'interrogation philosophique», PUF, Paris, 1938/1993.
- El Naschie, M.S., "Modular groups in Cantorian  $E^{(y)}$  high-energy physics", *Chaos, Solitons & Fractals*, 2003, 16
- Gadamer, H.G., *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Le Seuil, Paris, 1966/1996
- Gandon, F., «Le Web sémantique n'est pas anti-social» in Actes des 17ème journées francophones de l'ingénierie des connaissances, IC 2006
- Goffman, E., *Les rites d'interaction*, Éd. de Minuit, Paris, 1974
- Hymes, D. H., Toward linguistic competence, 1973 in Texas Working Papers in Linguistics, 1982; trad. F. Mugler, Vers la compétence de communication, Hatier CREDIF, Paris, 1984
- Hymes D. (ed.), *The use of computers in anthropology*, The Hague [etc.], Mouton, London, 1965
- Hymes, D. H., *Pidginization and Creolization of languages*, Cambridge University Press, London, 1971
- Laplantine, François, *L'Anthropologie*, Payot, Paris, 2001
- Le Monde*, édition du 18 octobre 2005.
- Lévy, Pierre, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris, 2000
- Lyotard, J.-F., *La condition post-moderne*, Minuit, Paris, 1979
- Mac Luhan, M., 1964, *Pour comprendre les médias*, Le Seuil, Paris, 1977
- Matsuura, Koichino *Préambule in Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, Paris, 2001.
- Morin, Edgar, Kern, Brigitte, *Terre patrie*, Seuil, Paris, 1996.
- Nightingale, P., *If Nelson and Winter are only Half Right About Tacit Knowledge, Which Half? A Reply to David, Foray and Cowan, Conference Paper for DRUID's Nelson-Winter Conference*, 2001; cf. <http://www.druid.dk/conferences/nw/conf-papers.html>
- Nora, Pierre (sous la dir. de), *Science et conscience du patrimoine, Actes des entretiens du patrimoine*, Fayard, Paris, 1997
- Perriault, Jacques, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Flammarion, Paris, 1989
- Pierce C. S., *Ecrits sur le signe*, Le Seuil. Paris, 1978
- Polanyi, M., *The Tacit Dimension*. New York, Doubleday, 1966
- Rasse, Paul, «Identités culturelles et communication en Europe, Le paradigme de la Méditerranée», *Communication et organisation*, n° 17, 2<sup>e</sup> semestre, 2000
- Rasse, Paul, Nancy Midol, Fathi Triki (sous la dir. de), *Unité diversité, Les Identités dans le jeu de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris, 2002
- Rastier, F., *De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie. Texto !* juin-sept. 2003 ; cf. [en ligne] sur: <[http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Semiotique-ontologie.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html)>.
- Scardigli, Victor, *Le Sens de technique*, PUF, Paris, 1992
- Tsuda, I., "Towards an interpretation of dynamic neural activity in terms of chaotic dynamical systems" in *Behavioral and Brain Sciences*, 2001, 24
- Volkelt, J., *System der Aesthetik*, Munchen, 1901
- Watzlawick, P. et al, *Une logique de communication*, Le Seuil Paris, 1972

Wielinga, B., Schreiber, G., Breuker, J., Kads, *A modeling approach to knowledge engineering, Knowledge Acquisition 4, Special Issue on KADS*, 1992

Wolton, Dominique, *L'Autre mondialisation* Flammarion, Paris, 2004

Zacklad, M., Grundstein, M., eds., *Management des connaissances*, Stanmore, Hermes Science Europe LTD, 2001.

Zacklad, M., *Gestion du connaissant et du connu dans la théorie transactionnelle de l'action (TTA)*, 2006; document de travail (Working paper) sur: <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/>

Zhou C., Lejeune C., Bénel A., *Towards a standard protocol for community-driven organizations of knowledge, Proceedings of the thirteenth international conference on Concurrent Engineering, Frontiers in Artificial Intelligence and Applications*, vol. 143. Amsterdam, IOS Press, 2006, cf. [http://benel.techcico.fr/publi/zhou\\_CE\\_06.pdf](http://benel.techcico.fr/publi/zhou_CE_06.pdf)

## **UN ARCHÉTYPE DE LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE : LE MYTHE ROMAIN**

**Vasile RADULESCU**  
radul\_vas\_romanice@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Corneille a créé la tragédie moderne de la grandeur de l'homme dans la grandeur de Dieu. Il devait d'abord en trouver les sources. Il s'est mis à explorer systématiquement l'histoire de Rome. Il peint ses débuts dans Horace, son apogée dans Cinna, et dans Polyeucte le conflit de l'empire en déclin avec la future civilisation chrétienne. Le choix de l'histoire romaine trouvait sa justification essentielle dans le désir d'illustrer les "grandes idées" de Richelieu. C'est par le choix même de l'histoire romaine que se traduit l'engagement de Corneille. Patriotisme, absolutisme, religion sociale et tolérante: ce sont les fondements de l'Etat moderne qu'édifiait Richelieu.*

*Mots-clés : mythe romain, tragédie, Antiquité, politique, héros*

Comme on sait, le rôle de l'Antiquité romaine a été énorme dans l'élaboration du classicisme français. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle., on avait pris l'habitude en France de faire des réflexions sur le pouvoir au moyen des mythes et des légendes historiques et, au XVII<sup>e</sup> siècle., les princes, les grands seigneurs et les dames de la Cour avaient pris l'habitude de chercher leurs propres portraits dans les évocations du monde ancien présentées dans les ouvrages littéraires et artistiques du temps. Le portrait mythologique restait à la mode tout le long du siècle. Dans ces échos et résonances, le monde qu'on rencontre le plus souvent, qui passionnaient les âmes du XVII<sup>e</sup> siècle, c'était Rome, avec son empire, ses vertus, sa politique, sa discipline militaire et son pouvoir durable. Le seul nom de Rome suggérait une vision idéalisante d'un Etat qui avait été à la fois puissant et civilisé. Cette vision a été évoquée puissamment par Corneille dans la série de ses chefs-d'œuvre des années 1640, *Horace, Cinna, Polyeucte*, et continuait à enflammer l'imagination des Français dans les années 1660. Ce phénomène n'est pas dû au hasard, il a des causes concrètes. Depuis la fin du siècle précédent, des érudits avaient mis à la disposition des Français, en latin et en français, les grands classiques de l'histoire romaine. Louis XIII lui-même en voyait l'importance, c'est pourquoi il a commandé à N. Coëffeteau, en 1615, une traduction de l'Histoire romaine de Florus,

qui sera suivie par d'autres. De 1650 à 1665 surtout, le nombre des traductions de toutes sortes est considérable et on s'intéressait passionnément à tout ce qui touchait aux actes héroïques. De plus, Vaugelas a refait en français, de 1663 à 1665, les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, en 6 volumes. Une telle abondance d'histoires, de faits et de renseignements à la portée de tous ceux qui savaient lire dispensait les dramaturges d'explications trop détaillées. Les dramaturges rencontraient donc un public avisé et bien informé, ce qui facilitait la réception de leurs oeuvres et laissait le terrain ouvert à des leçons politiques et morales. On écrivait aussi à l'époque de nombreux Arts de Cour ou Arts de régner {dont le plus important, avec le plus grand succès a été celui de N. Caussin, *La Cour sainte*}. Dans ces ouvrages, les références à Rome étaient fréquentes et essentielles. Sur cet arrière-fond Corneille a créé des pièces telles que *Sertorius* { 1662}, *Sophonisbe* { 1663}, *Othon* {1664}, etc.

Chez Corneille, on distingue au moins deux attitudes différentes, à deux époques différentes, envers le mythe romain. La grandeur romaine lui était indispensable pour créer son Héros des années 1640. L'image présentée par Rome s'insère dans un ordre rationnel, le fondement de la grandeur romaine reposait sur une pépinière de héros, évoluant dans le cadre de la loi et le respect du droit. Corneille était convaincu que Dieu avait créé un monde rationnel qu'il importait à l'homme de déchiffrer. Le mythe romain chez Corneille est pourtant complexe. A la Rome antique se superpose en sous-texte la Rome chrétienne. Rome, c'est d'abord l'hégémonie sur le monde, le grand exemple de "monarchie universelle", la durée et l'éternité de la gloire. L'affrontement des caractères forts et leurs réactions aux circonstances reposent chez Corneille sur ce monde romain idéalisé. Le point de départ est le monde moderne, l'actualité française. L'idée de Rome n'est pas linéaire chez Corneille, elle balance toujours entre l'apologie et la récrimination.

L'Antiquité romaine passionnaient non seulement les gens de lettres. C'est à partir de 1663 – 1665 que s'épanouit chez les gens politiques et les mondains le mythe du Romain. La grande personnalité de Richelieu s'impose, son pouvoir fort, ses réussites suscitent une vraie "révolution morale" exaltée plus ou moins directement par les écrivains, tels Guez de Balzac ou Corneille. On pense, on écrit pour le Cardinal, qui s'est persuadé de l'importance psychologique des Lettres pour l'acceptation de son pouvoir et de

ses réussites. L'Académie française reprend, sous l'autorité du Cardinal, la volonté diffuse jusqu'alors, d'associer les lettres françaises et latines au triomphe des armées françaises dans cette période de guerres interminables. On cherche et on impose alors des valeurs reposant sur la croyance aux pouvoirs universels de la raison, sur les vertus de l'ordre et de la discipline. Rome devient alors le modèle rationnel et universel. Cet univers d'attente est satisfait par le chef - d'œuvre d'*Horace*, qui a été dédié au Cardinal et qui n'aurait pas pu lui déplaire. *Cinna* sera l'apogée de cette première vision du monde romain. Corneille prolonge d'une *aura* romaine les hommes et les choses de son temps. Mais Corneille ne se contentera pas d'une seule lecture du mythe romain, il le présentera à son public dans toute sa complexité et sa diversité. A partir de cette pièce – charnière qui est *La Mort de Pompée*, la phase d'exaltation sous Richelieu est suivie par la réflexion profonde sur la nature et l'exercice du pouvoir politique. Corneille illustre avec éclat, à un moment privilégié pour sa réception, la force et la vivacité du mythe de Pompée, figure de l'incarnation baroque du destin. « Habiller un Romain à la française » affirme Corneille; « Transporter Rome à Paris sans la défigurer » reprend Guez de Balzac, ce qui signifie que Rome et Paris ne se recouvrent pas exactement, que le transfert exige un changement de registre affectant les habitudes mentales et les idées. Corneille ne décrit pas le passé romain, mais il en emprunte l'esprit, surtout dans le débat d'idées et l'affrontement des caractères puissants. Le recours à Rome éclaire les perspectives longtemps latentes d'un esprit nouveau. Les Héros romains, la grandeur de la monarchie universelle de Rome sont mis au service du prestige grandissant de la monarchie française. Il le fait d'abord en transférant les qualités romaines au monde périphérique de Rome et ce sera de cette périphérie que viendront les futures valeurs, telles la force et la vaillance des Goths et des Francs. C'est en Arménie que naît le christianisme de *Polyeucte* et le martyre de Théodore se produit loin de Rome. Ce renversement de perspective culminera dans *Suréna*, pas l'évolution du vainqueur de Crassus, devenu indésirable à la cour du roi qu'il a servi avec dévouement. Guerre civile entre César et Pompée, dans *La Mort de Pompée*, entre Sylla et Pompée dans *Sertorius*, conflit entre le Héros et l'Etat dans le dernier chef – d'œuvre de Corneille.

Guez de Balzac et P. Corneille présentent deux Rome idéales, d'abord voisines, puis complémentaires. Balzac habille à la française des Héros romains, des "Romains travestis", tandis que P. Corneille

investit d'une aure romaine les hommes et les situations de son temps, pour leur conférer éternité et universalité.

Dans *Nicomède*, Corneille a préféré la politique extérieure, Rome est vue de l'extérieur, par le prisme des opposants. Auparavant, il l'avait fait dans *Polyeucte* sous la forme de l'opposition chrétienne. *Nicomède* présente avec éclat les problèmes d'une opposition nationale. Corneille a modifié librement les données historiques, en transformant Nicomède, personnage peu connu et qui a réellement fait tuer son père Prusias en 149 av. J.-C. L'inversion du point de vue par rapport à Rome entraîne l'inversion de l'émotion tragique: le ressort de l'admiration se substitue à celui de la pitié, tandis que celui de la crainte est maintenu. Devant le danger très grave que représente Nicomède dans la pièce de Corneille, Rome ne manque pas de moyens. Elle divise pour régner. Elle pratique une politique d'intimidation. Flaminius, l'ambassadeur de Rome proclame:

*Etre allié de Rome et s'en faire un appui, / C'est l'unique  
moyen de régner aujourd'hui'*

La propagande culturelle telle qu'elle s'est exercée sur le frère de Nicomède, Attale, est également un moyen politique. Elle n'est pas innocente, elle vise à empêcher les puissance non – romaines de s'affirmer.

A la réalité politique de la France qui favorisait cette vision nouvelle s'ajoutait la fortune à l'époque de deux grands courants de pensée: le machiavélisme et le tacitisme. *Sertorius* {1662} met en scène une âme toute romaine dans un contexte où le nom de Rome gardait encore son poids, où la discipline militaire était exemplaire. Dans *Sophonisbe* { 1663}, malgré eux , les ennemis de Rome faisaient revivre les grands triomphes de Scipion l'Africain. Ces derniers empruntent eux – mêmes des caractères romains { il s'agit du personnage central, Sophonisbe }. Le respect et l'admiration sont réciproques: “ Une telle fierté devant naïtre romaine” qualifie en éphigie Sophonisbe en terminant la pièce sur le destin tragique de l'héroïne. Dans *Othon* {1664), le cadre majestueux devient le lieu d'un autre genre de spectacle. Tacite jouissait alors d'un grand prestige en France. A la vision de Rome – grande, majestueuse et disciplinée —, suit celle de la Rome noire, violente et corrompue. Mais, tout en projetant des images vicieuses de Rome et de la Cour, Corneille laisse entrevoir au centre du désordre la possibilité d'un gouvernement sain et stable – possibilité

qui a été immédiatement interprétée par les contemporains de Corneille comme étant incarnée par Louis XIV. Dans *Othon*, toute la lumière se concentre sur un monde de cabinet sans maître {« Ce sont {des } intrigues de cabinet qui se détruisent les unes les autres » écrit Corneille lui-même}. Rome retient quelques échos d'une grandeur passée, mais ceux – ci sont dits par les méchants, les politiciens sans scrupules, Vinius, Lacus et Martian . Rome est dépeinte comme une force qui a fait triompher le vice et régner « un honteux esclavage », un centre qui a favorisé la barbarie et dont l'empire est devenu trop vaste pour elle. La violence est permise et considérée juste. L'idée du héros romain, de sa gloire et de ses vertus est encore souvent évoquée, mais toujours par ceux qui veulent cacher leurs mauvaises intentions derrière ces souvenirs de dignités anciennes. Pour bâtir cette image vigoureuse et effrayante, Corneille s'est inspiré de Tacite qui en racontant l'histoire du règne de Galba, attire l'attention sur le danger d'un gouvernement faible. Dans ce monde régi par la dissimulation et la crainte, personne ne peut avoir confiance, même les ministres tout – puissants. Quand Vinius ou Lacus disent “ sincère” il faut comprendre le contraire, quand ils disent qu'ils ne cachent rien, on voit immédiatement le mensonge. Ils parlent sans cesse du bien public, de l'empereur qu'il faut, de l'Etat et de Rome et entre eux, cyniquement, ils admettent une impuissance profonde:

*Point, point du bien public s'il nous devient funeste,...  
Ne vivons que pour nous et ne pensons qu'à nous..*

L'empereur Galba lui – même avait parsemé son chemin au pouvoir de morts, « des Romains immolés à son nouveau destin »; il se présente dans la pièce craintif, faible, hésitant, impuissant devant la violence. Othon s'avère – t – il capable de sauver Rome d'elle – même dans un tableau si noir? On le dit , on le propose. Il est le type parfait du courtisan persuadé de la nécessité d'avoir un protecteur et des appuis suffisants. Cet homme de Cour était présenté par Tacite comme une brute agissant contre l'Etat. Corneille a essayé de faire de lui un honnête homme, ayant un langage de salon. Il est difficile de croire que Corneille voyait sérieusement en un tel personnage le sauveur de l'Empire. D'ailleurs, dans l'esprit des autres personnages il est fréquemment associé à l'héritage honteux de Néron, à la cour duquel il avait vécu dans le vice et dans le luxe. Malgré le soutien de ses

amantes Plautine { la fille de Vinius } et Camille {la nièce de Galba}, malgré la peur de Lacus ou de Martian, Othon peut être le meilleur qui se trouve. Mais il apparaît comme un pion du destin poussé au pouvoir, tantôt par des ministres et des maîtresses , tantôt par les soldats et la foule. Au centre de cette pièce si noire brille cependant une lueur d'espoir: il y aura pourtant un souverain qui va assurer le retour d'un gouvernement stable et qui fera revivre les anciennes vertus. Les seigneurs de la Cour de Louis XIV n'avaient aucune difficulté à reconnaître dans ce portrait les traits de leur monarque. Selon son habitude, Corneille y présentait des leçons de politique générale capables d'être appréciées par un public éclairé et avisé. Il utilisait l'Antiquité comme un filtre pour débattre les problèmes de son temps. Dans, Othon il commençait à dessiner la possibilité d'un transfert d'un pouvoir sauvé des ruines de Rome en France {translatio imperii}. L'idée sera reprise avec plus de force dans *Attila* {1667}: « L'Empire est prêt à choisir, et la France s'élève », toute la terre recevra désormais ses lois de cette nouvelle puissance. C'est l'aboutissement d'un projet imaginaire qui avait été préparé trente ans plus tôt. Une pièce qui manque de héros, qui étale sur la scène le tacitisme, qui fait de Rome le centre des cruautés et un lieu où on assassine semble tout le contraire de l'idée qu'on se faisait de Rome à ce moment-là. C'est que le dramaturge se sert de Rome pour prétexte, pour un débat d'idées à la fois générales et actuelles.

Chez Balzac, dans *Le Prince* surtout {1631-1634}, on trouve cette idée du rapprochement de « l'urbanité romaine et de la civilité française ». Mais ce processus d'assimilation de la Rome antique à la vie mondaine n'était point unique aux œuvres de Balzac, elle a été courante dans les années quarante. Des exemples pris de l'Antiquité et légèrement modifiés par les besoins du temps laissaient voir le monde moderne. C'est dans ce contexte qu'il faut étudier *Othon* qui, tout en projetant des images vicieuses de Rome et de la Cour, laisse entrevoir la possibilité de l'instauration d'un gouvernement vertueux.

Les exégètes de Corneille soulignent que de plus en plus dans les tragédies de Corneille les figures féminines prédominent. De plus en plus, les femmes s'avèrent supérieures aux – hommes, condamnés à l'inactivité, à l'incapacité d'agir. Dans *Sertorius* , deux femmes énergiques sont mêlées à la politique { Viriate et Aristie}, Sophonisbe, Bérenice et Pulchérie font triompher leur “ gloire” au prix du sacrifice du bonheur ou même de la vie. Elles ne sont pas

toutes Romaines, mais ont le comportement typique des caractères forts à la romaine. Déjà dans *La Mort de Pompée*, Cornélie incarnait la générosité romaine, prouvée par son comportement envers César, le vainqueur de son mari.

Ceux qui sont en dehors du système sont écrasés: le misérable roi d'Égypte, Ptolémée, n'a pas compris que la défaite des armées républicaines de Pompée à Pharsale ne signifiait pas que Pompée devait être assassiné, mais que les Dieux avaient choisi César pour diriger les destins de Rome. Entre l'Histoire et la Providence il y a -dans la vision de Corneille – une liaison étroite. Au début, le Héros agit dans la direction voulue par la Providence, ensuite, de plus en plus, comme dans *Suréna* au plus haut degré, la Providence se fait Destin et le tragique aboutit à son paroxysme. Dans *Othon*, la politique de la grandeur cède la place à la politique de l'intérêt et de l'amour – propre, c'est la politique politicienne. L'ordre politique ne reflète plus l'ordre naturel, ni l'ordre providentiel, mais le désordre des ambitions et des intérêts. Le danger esquissé dans *Cinna*, souligné dans *La Mort de Pompée*, est ici à son paroxysme. Un Héros sans Etat est une victime, un Etat sans Héros est une tyrannie. L'Etat est une création d'Auguste, Othon est une création de l'Etat. Sertorius a voulu être héros, mais sa volonté s'est avérée trop faible à l'épreuve. Dans *Sertorius* et dans *Othon* les dénouements sont truqués: Sertorius est transformé en victime par un assassinat, Othon est porté au trône, malgré lui, par une révolte militaire, artifice de dramaturge. Mais entre ces deux non – héros s'interpose la figure de Sophonisbe qui semble rallumer l'héroïsme cornélien des années 1640. Sophonisbe mène à elle seule une action politique admirable. Elle y échoue, mais de façon à attirer l'admiration de ses ennemis mêmes : « Une telle fierté devait naître romaine ».

Le dramaturge, dans son travail de création, apparaît comme un médiateur entre le public et une mémoire collective s'étant formée dans ce foyer de civilisation inégalable qui est le bassin méditerranéen. Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, le passé national est subordonné aux idées mères de l'Antiquité. Le dramaturge a le rôle d'actualiser ce message, de l'adapter aux dispositions de son public, voilà le crédo de Pierre Corneille et l'explication de cette fortune du mythe romain dans la vie spirituelle du XVII<sup>e</sup> siècle.

### **Bibliographie**

- Couton, G., *Corneille et la tragédie politique*, P. U. F; Que sais-je ?, Paris, 1984
- Forestier, G., *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, Paris, 1998
- Fumaroli, M., *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, Genève, 1990
- Herland, L., *Corneille par lui-même*, Seuil, Paris, 1959
- Maurens, J., *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de P. Corneille*, A. Colin, Paris, 1966
- Prigent, M., *Le héros et l'Etat dans la tragédie de P. Corneille*, P.U.F, Paris, 1986.
- Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Nizet, Paris, 1984
- Toma, D., *Formele pasiunii*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1992
- Toma, P., *Arta îndepărtării. Eseu despre imeginatia clasică*, Nemira, Bucuresti, 1992
- Truchet, J., *La tragédie classique en France*, P.U.F, Paris, 1975
- \* \* \* *Pierre Corneille*, Actes du Colloque de Rouen du 2 au 6 oct 1984, P.U.F., 1985
- \* \* \* *Le théâtre en France, vol. I, Du Moyen Age à 1789*, sous la direction de J. Jaumaron, 1992, A. Colin.

## L'EXIL DE LA « RELIGION » CHEZ CAMUS

Crina-Magdalena ZĂRNEȘCU  
crina\_zarnescu@yahoo.fr  
Université de Pitesti

### Résumé

Cet ouvrage se propose de « restituer » à l'œuvre et au système de pensée de l'existentialiste Camus la dimension chrétienne qu'il a tant niée. Au-delà de son nihilisme acharné et de son attachement aux valeurs concrètes de cette humaine condition (« Mon royaume est de ce monde ! », selon Pindare) on pressent une ouverture et une attente. Une ouverture vers les constituantes fondamentales de la pensée chrétienne. Une attente d'une résurrection profondément humaine investie d'un potentiel sacré.

Mots-clés : religion, christianisme, Jésus Christ, lumière, renaissance, descente, ascension, sacré, profane

Il n'y a que trois sortes de personnes : les unes qui servent Dieu, l'ayant trouvé ; les autres qui s'emploient à le chercher, ne l'ayant trouvé ; les autres qui vivent sans le chercher ni l'avoir trouvé. Les premiers sont raisonnables et heureux ; les derniers sont fous et malheureux ; ceux du milieu sont malheureux et raisonnables.

Blaise Pascal\*

Il n'existe pas de livre, de propos, d'essai où Camus n'effleure le problème de la divinité comme s'il se trouvait en permanence confronté avec cette instance suprême. Même si Dieu est une « notion inévitable qu'il est impossible de ne pas confronter »<sup>1</sup> il demeure néanmoins absent de l'univers camusien où, à la limite, présent « négativement ». « Il faut absolument dire absence et non pas inexistence, remarque Irina Mavrodin, car à cet égard, Camus ne se prononce pas trop clairement. »<sup>2</sup>

D'ailleurs, Camus affirme quelque part qu'il est un *antithéiste* et non pas un *athée*. Dieu et avec lui toutes les entités métaphysiques qui lui sont associées ou qui le remplacent, représentent aux yeux de Camus une fuite trop facile devant les problèmes auxquels l'homme doit chercher une solution humaine. Il refuse *le credo quia absurdum* au nom de la raison et de l'esprit de liberté individuelle. Ce monde ainsi créé en l'absence de Dieu où l'homme « sans recours de l'Éternel ou de la pensée

<sup>1</sup> Francisco, L., *Camus e il cristianesimo*, Libreria Scientifica Editrice, *Quaderni di filosofia*, Naples, 1965, p.172

<sup>2</sup> Mavrodin, I., *Spațiul continuu*, Univers, București, 1972, p. 98

rationaliste, peut créer à lui seul ses propres valeurs »<sup>1</sup>, trouve une ample et péremptoire définition dans cette remarque de Mircea Eliade : « L'homme moderne a-religieux assume une nouvelle situation existentielle ; il se reconnaît uniquement sujet et agent de l'Histoire et il refuse tout appel à la transcendance. Autrement dit, il n'accepte aucun modèle d'humanité en dehors de la condition humaine, telle qu'elle se laisse déchiffrer dans les diverses situations historiques. L'homme se fait lui-même et il n'arrive à se faire complètement que dans la mesure où il se désacralise et désacralise le monde. Le sacré est l'obstacle, par excellence, devant sa liberté ».<sup>2</sup>

Francesco Lazzari dans son étude *Camus e il cristianismo* compare les exilés de Camus à ceux de Pascal qui vivent dans la contradiction permanente du doute et de la croyance. L'inquiétude des héros pascaliens est confrontée avec l'« adhérence » à la condition humaine des personnages camusiens. La perspective ouverte par *L'Étranger* - la même observation vaut de même que pour *La Peste* et *La Chute* - s'oppose dialectiquement à celle du christianisme. Alors que celui-ci contemple la mort par rapport à l'éternité, Meursault et ses descendants la considèrent par rapport à la vie. Mais, la soif métaphysique qui était propre à Camus, nourrie par les écrits chrétiens, a contrebalancé dès le début « la dangereuse propension à l'animale quiétude »<sup>3</sup>, de sorte que les problèmes du mal, de la liberté et de la grâce, sur lesquels il a longtemps médité, l'ont finalement sauvé des apories d'une éthique où sa pensée a failli échouer.

Le christianisme par Jésus Christ a essayé de résoudre les deux problèmes principaux, le mal et la mort qui sont également les problèmes des révoltés. Camus refuse les solutions - telle la Résurrection mystérieuse - et n'accepte que la Crucifixion. Pour lui comme pour Ivan Karamazov, la souffrance des innocents, la mort des enfants font de la croyance en Dieu non seulement un problème, mais un scandale. Scandale d'autant plus déchirant que le Christ lui-même n'était « qu'un innocent de plus », vilement immolé et, dès lors « symbole de l'agonie absurde et injustifiable des hommes. »<sup>4</sup>. Camus admire la personne du Christ et le suit dans le drame du Calvaire, car il souffre et meurt en homme.

---

<sup>1</sup> Simon, P. H., *L'homme en procès*, La Baconnière, Paris, 1950, 123

<sup>2</sup> Eliade, M., *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 247

<sup>3</sup> Devaux, A., « Albert Camus devant le christianisme et les chrétiens », *Science et Esprit*, vol. XX, no.1, 1968, p. 11

<sup>4</sup> Onimus, Jean, *Camus*, Desclée de Brower, 1965, p. 46

Clarence disait :

*Et lui, il n'était pas surhumain, vous pouvez m'en croire. Il a crié son agonie et c'est pourquoi je l'aime, mon ami, qui est mort, sans le savoir.*<sup>1</sup>

En outre, Jésus Christ n'est pas seulement le symbole de l'innocence sacrifiée injustement, mais aussi le symbole d'une solidarité dans le malheur. « ... nous sommes tous des Christs, un à un crucifié, et, toujours, sans le savoir ». <sup>2</sup>

Jean Onimus explique ce refus constant du côté mystérieux du christianisme par l'attraction qu'ont exercé sur Camus les écrivains chrétiens chez qui l'angoisse et l'absurde l'emportent sur l'amour, la tendresse et la grâce. Dans son *Mémoire sur Plotin et Saint Augustin*, il affirme : « Ce jeune homme qui savait peu de choses de la vie chrétienne a été ainsi plongé sans préparation dans l'augustinisme, découvrant ce qu'il peut avoir de sombre et de décourageant aux yeux d'un croyant exclu, par l'hypothèse de la grâce ». <sup>3</sup>

Il en résulte que dans l'Évangile « pratiquée » peut-être, après Augustin, Camus n'arriverait jamais à sentir « la résonance humaine des paraboles de la tendresse divine » <sup>4</sup> (, bien plus, il a été amené à réduire les rapports de l'homme et du divin à un choix intellectuel entre *les miracles et l'absurde* à un austère TOUT ou RIEN qui ne vient nuancer aucune sensibilité religieuse.

Un argument « explicatif » de cette option qui le place en deçà de l'irrationnel, est donné par André Devaux qui reproche à Camus de n'avoir pas compris l'Éternité divine qui est, pour le chrétien, l'éternel présent et qui accorde au corps et à la nature une valeur essentielle. Camus attaque de préférence le Dieu cruel et sourd de l'Ancien Testament, mais ne voit guère le Père miséricordieux ; il méconnaît la profondeur de la signification de l'Incarnation divine, enfin, s'agrippant à une conception limitée d'un christianisme pessimiste quant à l'homme, Camus oublie toutes les implications de « la *felix culpa* et les perspectives ouvertes par la re-naissance sacramentelle. » <sup>5</sup>

Mais, au plus profond de lui-même, Camus est déchiré par bon nombre de contradictions qui se reflètent dans ses personnages. Au fait,

---

<sup>1</sup> Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, Paris, 1972, p. 89.

<sup>2</sup> Idem., p. 181.

<sup>3</sup> Onimus, J., *op. cit.*, p. 54

<sup>4</sup> idem., p.56

<sup>5</sup> Devaux, A., *op.cit.*, p. 65

elles peuvent être synthétisées dans deux directions alternatives qui se conditionnent en s'opposant et, c'est en s'assumant pleinement le douloureux déchirement qu'elles engendrent qu'Albert Camus parvient à doter l'homme à sa façon pascalienne, de la *grandeur dans la misère*. C'est Sisyphe, qui connaît une étrange satisfaction à l'ombre du rocher, et même en remontant la colline. C'est, paradoxalement, l'homme heureux qui, chez Camus, ressent avec plus d'acuité le tragique de l'existence. C'est Caligula, qui, dans sa folie née de la lucidité, est « moins atroce que Meursault collé aux choses, au calme des soirs, à la paix des nuits d'été ».<sup>1</sup>

C'est, enfin, Clamence qui proclame avec une satisfaction masochiste que le salut n'existe pas, « *heureusement !* ».

Jean Onimus décèle dans l'itinéraire spirituel de Camus deux périodes : la première marquée par le nihilisme, effet de la tentative de dépasser l'absurde, la deuxième qui fait déboucher sa pensée sur une morale positive. C'est l'après-guerre qui voit naître le célèbre humanisme camusien. Les œuvres qui datent de la première période – quand l'écrivain, était aux prises avec le démon du nihilisme – « font figure d'échec, au moins partiel, (car) elles ne proposent nulle issue ».<sup>2</sup>

Pour M. Eliade l'être se confond avec le sacré ce qui fait qu'en annulant le sacré on détruit les fondements mêmes de l'être. « La solution religieuse non seulement résout la crise, mais en même temps rend l'existence ouverte à des valeurs qui ne sont plus contingentes, ni particulières, permettant aussi à l'homme de dépasser les situations personnelles et, en fin de compte, d'accéder au monde de l'esprit. »<sup>3</sup>

La guerre et l'après-guerre ont été pour Camus une occasion de changer de vision, de « s'ouvrir à un humanisme confiant et généreux. »<sup>4</sup> L'Histoire lui démontre que l'innocence n'est pas foncière à l'homme, que le mal se trouve autant dans le monde que dans l'homme et que peu s'en faut que les gens ne deviennent des pestiférés. C'est contre ces fléaux que Rieux se dresse. L'écrivain a voulu lui préserver son innocence pour qu'il reste pur dans la révolte. Prométhée et Scipio peuvent être considérés plutôt des repères théoriques que des êtres vivants en chair et en os. Ils offrent l'alternative de la confiance, d'une certaine candeur et d'un équilibre (apparemment) acquis. Par opposition, Clamence n'est pas seulement « un aveu d'impuissance devant le

---

<sup>1</sup> Onimus, J., *op. cit.*, p. 26.

<sup>2</sup> Idem., p. 69.

<sup>3</sup> Eliade, M., *op. cit.*, p. 178.

<sup>4</sup> Simon, Pierre-Henri, *L'homme en procès*, La Baconnière, Paris, 1950, p. 121.

problème de la pureté »<sup>1</sup>, mais aussi et surtout un homme en proie à ses fautes, pris au piège de son propre idéalisme moral et qui, par ses tourments, est plus proche de nous qu'aucun autre.

On se demande à juste titre pourquoi Camus adopte plus résolument qu'auparavant dans ses dernières œuvres - *L'Exil et le Royaume*, *Les Justes* et, notamment, *La Chute* - la terminologie et la problématique chrétiennes ? Pour nier une fois de plus la transcendance divine ou parce qu'il ne réussit pas à venir à bout de la hantise d'un Dieu caché ? On trouve une réponse hypothétique chez M. Eliade: « ... l'homme profane, qu'il le veuille ou non, conserve encore les traces du comportement de l'homme religieux, mais expurgées de significations religieuses. Quoi qu'il en fasse, il est un héritier. Il ne peut abolir définitivement son passé, puisqu'il en est lui-même un produit. »<sup>2</sup>

Plus que les œuvres antérieures *La Chute* est conçue sur un système de symboles qui appartiennent à la religion chrétienne : l'innocence et la culpabilité - dualité générée par la chute - le sacrifice, l'humiliation, la pénitence – en tant que modalité de salut. Voilà autant de syntagmes qui nous font penser à un certain sens du sacré qui, peut-être, lui était inné.<sup>3</sup>

*Une crainte ridicule me poursuivait, en effet : on ne pouvait mourir sans avoué tous ses mensonges (...) Autrement, et n'y eût qu'un seul mensonge de caché dans une vie, la mort le rendait définitif.*<sup>4</sup>

On voit bien qu'il pense en chrétien, quoique, parfois il s'exprime en athée. D'ailleurs, ces considérations qui tiennent à la vision d'un dernier Camus l'unissent par-dessus le temps comme un arc boutant au Camus des *Noces*. Dans les images de communion avec l'être universel, dans cette extase presque mystique que l'auteur de *Noces* ressent devant tel paysage rutilant de soleil ou sur les plateaux de Djemila battus par le vent, J. Onimus voit les prémices d'une expérience proprement religieuse au bout de laquelle Camus ne se serait pourtant jamais permis d'aller. « Oui, Camus a le sens du « tremendum » – exclame-t-il – ce que les Grecs appelaient « thambos » et c'est le sentiment du mystère

---

<sup>1</sup> Onimus, J., *op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> Eliade, M., *op.cit.*, p. 173.

<sup>3</sup> Viallaneix, Paul, *L'incroyance passionnée*, Flammarion, Paris, 1976, p. 118.

<sup>4</sup> Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, Paris, 1972, p. 95

élémentaire, le sentiment que les choses sont bien plus qu'elles-mêmes, et que se décèle à travers elles une présence vivante».<sup>1</sup>

La plupart des critiques se sont arrêtés au paganisme sensuel de Camus sans saisir toutes les conséquences d'un christianisme « dévié » : nostalgies, déchirements profonds qui se traduisent par les expériences alternantes du *oui* ou du *non* qui ne s'excluent jamais de façon absolue. J. Onimus a traduit cette contradiction, voire même ambiguïté, par l'admirable image de Tantale. Comme un Tantale déchiré « (...) il restera tremblant d'admiration et de nostalgie sur le soleil d'un temple que sa raison l'oblige à le croire inhabité; (...) le sacré s'estompe et il ne reste plus bientôt que la tendre indifférence du monde. »<sup>2</sup>

Le sacré est intimement lié à la structure la plus profonde de l'être humain. Le nier c'est nier la verticalité même de l'homme et son conditionnement historique. Camus veut fonder son éthique au niveau de l'homme habituel, tel qu'on le rencontre dans la rue, dans les bus, accablé par la médiocrité de ses activités quotidiennes. Mais il sait que les angoisses, les incertitudes de n'importe qui sont les mêmes que celles d'une humanité entière. Le recours au mythe est, par la suite, une « solution » de rendre l'existence « ouverte », d'élever le particulier à l'universel, de dépasser ainsi les contingences dramatiques. « Les symboles et les mythes éveillent l'expérience individuelle et la transmutent en acte spirituel, en saisie métaphysique du monde. »<sup>3</sup> D'une côté, Sisyphe et Prométhée jetant le défi à une divinité qui n'accepte pas leur liberté orgueilleuse, de l'autre côté, l'histoire du prophète Jonas de l'Ancien Testament, le mythe de la chute biblique et enfin, le symbole expiatoire de la peste avec toutes les connotations qu'il renferme, constituent pour une « lecture » mythique autant de suggestions qui renvoient au comportement religieux des « sans religion » comme le remarquait M. Eliade. « Toute crise existentielle (même existentialiste, *n.n.*) met de nouveau en question à la fois la réalité du monde et la présence de l'homme dans le monde ; la crise existentielle est, en somme, « religieuse », puisque aux niveaux archaïques de la culture, l'être se confond avec le sacré ».<sup>4</sup>

Jonas sortant des ventres de la baleine nous fait penser à une renaissance. Il devient tout comme Jésus Christ, une image de la résurrection, bien plus, le symbole de la descente et de l'ascension.

---

<sup>1</sup> Onimus, J., op.cit., p. 19

<sup>2</sup> Onimus, J., op.cit., p. 21

<sup>3</sup> Eliade, M. op.cit., p. 179

<sup>4</sup> Idem, p. 179

L'idée de l'ascension est associée à une transformation, à une « illumination », à un éveil. Tous les personnages de Camus subissent une transformation pareille qui n'est que la conséquence du « passage » d'un espace clos, obscur à la lumière de la conscience révélée. Jonas, le personnage qui donne son nom à la nouvelle, descend au lever du soleil de son coin de sous le plafond. La lumière, symbole central dans l'œuvre camusienne, suggère, selon G. Bachelard, *une renaissance*. Le nom de Jonas même renferme un autre symbole qui fait partie de la même série connotative que la lumière ; il s'agit de la colombe. « Émanation » du ciel clair et du grand soleil, les colombes attirent comme une promesse le regard de Jean-Baptiste Clamence, emprisonné dans un espace brumeux. Selon l'interprétation des symboles mythiques, la descente implique nécessairement l'ascension. *Toute descente en soi est une ascension vers la réalité extérieure* - pense Novalis.<sup>1</sup>

Il faut faire, par conséquent, la distinction entre la descente et la chute, car cette dernière n'est pas suivie d'une ascension. « Le sommeil est une chute. »<sup>2</sup> C'est la conscience coupable de Clamence qui cherche son salut par l'aveu, mais la parole désacralisée ne peut plus l'aider. Ni sa confession -pénitence ne parvient à le sauver ; il se rend compte que c'était trop tard !

*Ah, Monsieur, je ne suis pas un homme méchant, mais j'ai perdu la lumière. Oui, nous avons tous perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même.*<sup>3</sup>

C'est aussi la chute de l'homme « areligieux », mais qui conserve « assez d'intelligence pour lui permettre de retrouver les traces de Dieu visibles dans le Monde. »<sup>4</sup> (). Bien que l'écrivain insiste dans son dernier roman, « La Chute », sur l'idée d'une transcendance au niveau de l'homme, on perçoit quand même son regret d'avoir privé l'univers humain de la dimension divine. En dépit de son affirmation que son héros est « un javanais », c'est-à-dire un esprit sudiste et païen, nous sommes d'accord avec Pierre-Henri Simon qui conjecturait que, si Camus avait vécu il aurait écrit un traité sur la grâce divine. P. H. Simon achève son étude sur l'humanisme de Camus par ces propos :

---

<sup>1</sup> Ionescu, T., *Glose franceze*, Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 156

<sup>2</sup> Camus, A, op. cit, p. 116.

<sup>3</sup> Idem., p. 130.

<sup>4</sup> Eliade, M., op.cit., p. 181

*Laissons le débat, et constatons seulement deux points. Un point de fait : le retour à l'humanisme d'une pensée qui n'a pu s'acclimater au nihilisme et au désespoir. Un point de droit : la valeur concrète, spécialement aux yeux du chrétien, d'une doctrine morale qui implique la référence constante à des valeurs d'ordre spirituel, de justice et de charité.<sup>1</sup>*

Albert Camus, pareil à l'ange déchu qui a la nostalgie du paradis perdu, se cherche à travers ses affirmations niées, ses certitudes minées, ses espoirs refusés.

*Au milieu des doctrines qui croyaient avoir raison –conclut J. Onimus –Camus est resté celui qui cherche et qui n'est jamais sûr mais, dont l'hésitation même est séduite par sa franchise et sa sévérité.<sup>2</sup>*

#### **Bibliographie**

- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942
- Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, Paris, 1972
- Devaux, André, « Albert Camus devant le christianisme et les chrétiens », *Science et Esprit*, vol. XX, no.1, 1968
- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Gallimard, Paris, 1965
- Girard, René, *Critique dans un souterrain*, Grasset, Paris, 1976
- Ionescu, Tudor, *Glose franceze*, Dacia, Cluj-Napoca, 1986
- Lazzari, Francisco, *Camus e il cristianesimo*, Naples, Libreria Scientifica Editrice, *Quaderni di filosofia*, 1965
- Mavrodin, Irina, *Spațiul continuu*, Univers, București, 1972
- Onimus, Jean, *Camus*, Desclée de Brower, 1965.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Gallimard, Paris, 1936
- Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté, Finitude et culpabilité, T.I L'Homme faillible*, Aubier, Ed. Montaigne, Paris, 1960 et Robert, Ed. R Texte et théâtralité, Nancy: PU de Nancy, 2000
- Simon, Pierre-Henri, *L'homme en procès*, La Baconnière, Paris, 1950.
- Viallaneix, Paul, *L'incroyance passionnée*, Flammarion, Paris, 1976
- Viallaneix, P., *Le monologue de La Chute. Albert Camus et le théâtre*, Ed. J. Lévi-Valensi Paris, 1992

---

<sup>1</sup>Simon, P., H., op.cit., La Baconnière, Paris, 1950, p. 205

<sup>2</sup> Onimus, J., op. cit., p. 11

## **MYTHE ET LITTÉRATURE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE. TRADITION ET DÉMYTHIFICATION**

**Diana-Adriana LEFTER**

diana\_lefter@hotmail.com

**Université de Pitești**

### **Résumé**

*Notre travail se propose un passage en revue du fonctionnement du mythe dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Certes, le mythe est un héritage antique, mais que la littérature n'a jamais cessé de modifier, de transformer, de détourner. Pendant le XX<sup>e</sup> siècle, on peut constater dans le domaine littéraire l'existence d'une double tendance : celle de suivre la ligné classique et celle de la démythification, qui enrichit le mythe de nouveaux symbolismes et significations.*

*Mots-clés : mythe littéraire, mythocritique, démythification, symbolisme, genre littéraire*

En inventoriant les diverses directions dans lesquelles on a entrepris l'étude du mythe, on peut constater que le mythe, tel qu'il était envisagé dans les sociétés archaïques et tel qu'il est considéré par les ethnologues et par les anthropologues est de l'ordre de l'oralité. Pourtant, les mythes, tels que nous les connaissons, surtout dans le monde contemporain, ne nous sont pas parvenus dans leur variante originare, mais par l'intermède des divers discours littéraires qui reprennent les histoires mythiques. Evidemment, chaque récit mythique en tant que production littéraire dépend de la manière constitutive de la configuration idéologique qu'implique la situation d'énonciation. En d'autres termes, chaque texte littéraire en tant que production qui s'intègre dans une époque, dans un courant littéraire ou dans le contexte plus restreint de l'œuvre d'un auteur porte dans une égale mesure les marques énonciatives de l'auteur, mais aussi les marques sociales, culturelles et de mentalité de son époque:

*[...] c'est grâce aux procédures de la mise en discours, avec les stratégies de lecture et d'interprétation qu'elles inscrivent dans le texte, mais aussi en raison du consensus énonciatif sur lequel elle*

*repose que la fiction peut déployer ses effets inférentiels et agir sur l'imagination de son public.*<sup>1</sup>

La vogue que connaît le mythe au XX<sup>e</sup> siècle a été liée à plusieurs facteurs, notamment la naissance de l'archéologie, de l'ethnologie, de la psychanalyse qui, au tournant des deux siècles, ont renouvelé non seulement l'intérêt pour les vieux mythes, mais aussi leur lecture.

Le XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'apparition des *grands remythologisateurs*<sup>2</sup>, tels Mann, Wagner et Zola. La grande utilisation de la mythologie est favorisée dans cette période par la désuétude que connaît l'épistémologie classique et par la totale subversion de la raison classique de même que par l'apparition de l'anthropologie.

Parmi les mythes qui ont retenu l'intérêt pendant ce siècle, celui d'Œdipe, de Thésée et celui des Atrides, sans oublier la guerre de Troie surtout à travers Ulysse. Lié au mythe d'Œdipe, le mythe d'Antigone acquiert, dans le nouveau contexte politico-historique et culturel, une signification anarchiste:

Un autre mythe exploité dans cette période est celui d'Orphée, le poète inspiré. On retrouve le thème orphique dans le recueil d'Apollinaire *Le Bestiaire au cortège d'Orphée*, chez Roger Ducasse et bien sûr chez Cocteau.

Le mythe de Prométhée, par contre, n'apparaît presque pas d'une manière explicite comme sujet littéraire pendant cette période. Toutefois, il reste une référence qui pousse à des interrogations profondes. D'ailleurs, au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, trois tendances se manifestent dans l'évolution de la figure de Prométhée. La première est marquée par le militantisme antireligieux, par l'athéisme et par la foi en science. La deuxième reprend la suggestion antique d'une réconciliation de Prométhée avec Zeus, rendue nécessaire par la faiblesse de l'homme. La troisième évoque l'émancipation métaphysique de l'homme.

Au seuil du XX<sup>e</sup> siècle, André Gide écrit la sotie *Le Prométhée mal enchaîné*. Le texte d'André Gide ne se propose pas de donner une forme littéraire nouvelle à une matière mythologique classique, mais de réinterpréter avec ironie et humour un mythe très connu, pour un faire un

---

<sup>1</sup> Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris, 1986, p. 48.

<sup>2</sup> Durand, G., *Introduction à la mythologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 28.

mythe littéraire<sup>1</sup>. Pourtant, l'allusion classique est évidente dans le titre et renvoie le lecteur au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Evidemment, le symbolisme classique n'est plus valable en totalité pour le *Prométhée mal enchaîné* de Gide, et Prométhée devient plutôt le symbole de l'absurdité de la condition humaine, du hasard qui dirige la vie des hommes. Ce que garde Gide du symbolisme antique du mythe, c'est sa portée socioculturelle, qui est adaptée à l'époque de l'écrivain. Dans la version antique du mythe, l'œuvre de Prométhée sert à délimiter les hommes des animaux, ces derniers se distinguant des hommes notamment par le fait qu'ils mangent cru. Le feu donné par Prométhée arrache donc les hommes de leur bestialité primitive et leur permettant de cuire les aliments. Chez Gide, la distinction ne se fait plus entre les hommes et les bêtes, mais entre les hommes communs, dont le seul but est de traîner leur existence quotidienne, et les hommes qui sacrifient le confort de leur existence à des idéaux qui finissent même par les détruire.

Prométhée est pour Gide le symbole de l'homme spiritualisé, non pas dans le sens d'un individu subordonné aux rigueurs et aux contraintes de la foi, mais d'un homme qui a dépassé sa matérialité et les besoins du monde matériel, brutal, pour passer dans l'étape supérieure de l'homme créateur d'humanité. Le Prométhée gidien est l'homme fait dieu, l'homme fait créateur : créateur d'une humanité qui s'achemine irrévocablement vers le progrès.

Vers la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Albert Camus écrit l'essai *Prométhée aux Enfers*, où il met en discussion les valeurs de l'homme moderne à partir du mythe. Prométhée y apparaît comme le premier humaniste, parce qu'il leur a donné dans le même temps le feu, la liberté, les techniques et les arts :

En vérité, si Prométhée revenait, les hommes d'aujourd'hui feraient comme les dieux alors : ils le cloueraient au rocher, au nom même de cet humanisme dont il est le premier symbole. Les voix ennemies qui insulteraient alors le vaincu seraient les mêmes qui retentissent au seuil de la tragédie eschylienne : celles de la Force et celle de la Violence.<sup>2</sup> (Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus voit dans Prométhée l'ancêtre du Rebelle qui se dresse contre la détermination divine. Pour lui, Prométhée ne se dresse pas contre la création tout entière, mais contre Zeus qui n'est jamais que l'un des dieux et dont les

---

<sup>1</sup> Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969

<sup>2</sup> Camus, Albert *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1985, p. 841

jours sont mesurés.<sup>1</sup> En d'autres mots, il s'agit d'un règlement de comptes particuliers, d'une contestation sur le bien, et non d'une lutte universelle entre le bien et le mal.<sup>2</sup> )Camus va plus loin et affirme le parallélisme entre le sacrifice prométhéen et celui christique :

La révolte métaphysique suppose une vue simplifiée de la création, que les Grecs ne pouvaient avoir.

[...]La notion du dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses, donne seule son sens à la protestation humaine. On peut donc dire, et sans paradoxe, que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme.<sup>3</sup>

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, la poésie française voit un intérêt croissant pour le mythe de Narcisse, le mythe préféré des symbolistes.

Henri de Régnier écrit *L'allusion à Narcisse*, sous l'influence de Heredia, mais essayant de rompre avec la tradition parnassienne. L'image que Régnier construit pour son Narcisse oscille entre celle du héros mythique oscille et celle du poète.

Paul Valéry est peut-être le poète qui exploite le plus l'image de Narcisse. Dans *Narcisse parle...*, écrit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aborde le mythe de Narcisse dans la lignée d'Ovide : le beau jeune homme épris de son image reflétée par l'eau. Valéry reprend le même sujet dans *Fragments du Narcisse*, où il évoque l'aventure pathétique du beau Narcisse. Le poète exploite surtout le symbole lié au mythe de Narcisse, notamment la connaissance de soi qui pousse à l'introspection. Finalement, Narcisse est sujet de *Cantate du Narcisse*.

Les pièces de théâtre du XX<sup>e</sup> utilisent largement le mythe: Œdipe, Electre, Antigone, Médée, Eurydice sont des figures mythiques qui sont beaucoup exploitées ; la Guerre de Troie fait aussi le sujet du théâtre de cette période.

Si le mythe classique se propose d'instruire et d'offrir des exemples, le mythe dans le théâtre d'Anouilh perd cette fonction, puisque l'auteur dramatique refuse nettement le théâtre à thèse, qui impose des idées, en faveur d'un théâtre qui plaise au public. Tel est le traitement qu'il applique au mythe : saisir l'homme dans ce qu'il a de plus profond, à travers des situations connues par tous. Anouilh traite le mythe avec

---

<sup>1</sup> idem., p. 431

<sup>2</sup> idem., p.435

<sup>3</sup> idem., p. 439-440

une grande liberté : *Eurydice* ne rappelle que vaguement le mythe classique d'Orphée, par le nom des personnages, mais le cadre évoque plutôt l'époque moderne : Orphée est un violoniste ambulant, tandis qu'Eurydice est une comédienne de province. Par contre, *Médée* et *Antigone* suivent de plus près le mythe classique.

Claudiel veut traduire *l'Orestie*, en commençant par *Agamemnon* ; quelques vingt ans plus tard suivent *Les Choéphores* et *Les Euménides*. Même s'il s'inspire à l'édition anglaise de Verrall, Claudiel ne quitte pas le texte du manuscrit, soucieux de garder autant que possible l'essence des textes grecs. La traduction de Cocteau a ceci de spécial qu'elle a en vue, au delà de « l'étude du vers iambique »<sup>1</sup> la mise en scène du spectacle théâtral. Claudiel se propose de rester fidèle, le long des traductions, au thème central des pièces qui constituent *l'Orestie* : « La fécondité indéfinie de l'acte mauvais qui implique et engendre spontanément sa propre sanction, laquelle n'est autre, au fil d'une même lignée familiale, qu'un égal crime. »<sup>2</sup> Avec *Antigone*, Jean Cocteau prétend n'avoir voulu que traduire la tragédie de Sophocle, en la contractant. C'est en fait ce qu'il fait, en concentrant la traduction sur les passages choisis pour mettre en évidence l'anarchisme d'Antigone. Dans *Orphée*, Cocteau essaie de demeurer fidèle à la signification classique du mythe, en présentant un Orphée poète contemporain. Du reste, dans un cadre contemporain, peuplé de commissaires de police, de greffiers et de facteurs, l'auteur dramatique fait des innovations importantes : les plus frappantes sont l'introduction de l'ange Heurtebise, sous la forme d'un vitrier et surtout celle de la Mort, qui fait irruption dans le monde des vivants. *La Machine infernale* emprunte au mythe classique d'Œdipe quelques épisodes : l'enfant abandonné, le parricide, la défaite du Sphinx, l'inceste, la découverte de l'inceste, la mort de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe. D'ailleurs, le mythe d'Œdipe avait longtemps préoccupé l'auteur, qui notait en 1929 : « Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un *Œdipe et le Sphinx*, une sorte de prologue tragi-comique à *Œdipe roi*, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats, un spectacle. »<sup>3</sup> Il le modèle pourtant à grande liberté, par l'introduction, par exemple du personnage Anubis, de la mythologie égyptienne.

L'*Œdipe* de Gide suit assez fidèlement le récit mythique : Œdipe, âgé de 40 ans est déjà depuis 20 ans le roi de Thèbes et marié à Jocaste, dont il a quatre fils : Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène. Pourtant,

---

<sup>1</sup> Claudiel, Paul, *Théâtre*, tome I, NRF Gallimard, Paris 1956, p.1158

<sup>2</sup> idem. p. 1161

<sup>3</sup> Cocteau, Jean, *La Machine infernale*, Grasset, Paris, 1992, p. V.

Œdipe en tant que héros mythique est assez loin de celui grec, car il est un héros qui réclame sa suprématie. Il se croit l'égal de la divinité et refuse le statut de création. Il croit avoir pu dédaigner les prédictions qui lui avaient dit qu'il tuera son père et épousera sa mère. Œdipe est tout le temps mis en parallèle avec Tirésias, le sorcier aveugle et toute la drame de Œdipe relève de la question de la vue. Bien qu'il voie, Œdipe est aveugle, car il ne voit que l'apparence des choses : il ignore le fait que la prédiction a été accomplie, il ignore le malheur du peuple, en contraste avec son apparent bonheur. Par contre, l'aveugle Tirésias, l'incarnation de la créature qui ne fait qu'obéir à son créateur, voit tout, voit l'essence des choses. C'est là l'explication du geste d'Œdipe de crever ses yeux lorsqu'il apprend la vérité de sa destinée. L'inceste est le thème de cette pièce de théâtre, un inceste qui ne touche pas seulement Œdipe et Jocaste, car la tentation incestueuse hante aussi leurs deux fils ; Polynice pour Ismène et Étéocle pour Antigone.

L'histoire d'Ajax devrait être reprise par Gide dans la pièce homonyme, mais dont il n'a fini qu'un acte. En fait, Ajax n'y apparaît pas, mais on assiste à un dialogue entre Ulysse et Minerve sur le sort des armes d'Achille. Ulysse ne veut pas les donner à Ajax, parce qu'il considère que cela l'infatuerait trop. Minerve lui conseille d'obéir à sa conscience.

Dans *Philoctète ou le traité des trois morales* on retrouve trois héros mythiques : Ulysse, Philoctète et Néoptolème, le fils d'Achille. C'est pendant la guerre de Troie et les grecs ne parviennent pas à la victoire. Alors, leur prêtre Calchas leur dit qu'ils doivent faire un sacrifice. Ce sacrifice sera accompli par Néoptolème, qui devra voler l'arc de Hercule, qui se trouvait dans la possession de Philoctète. Ulysse apparaît comme un héros rusé ; par contre, Philoctète incarne la morale du sage ; il sait que Néoptolème veut voler son arc et ne fait rien pour l'empêcher.

Proserpine apparaît chez Gide dans la symphonie dramatique homologue. Une première remarque s'impose : une certaine inconstance de Gide dans l'onomastique des personnages, qui trahit un mélange des noms grecs et de ceux latins. Proserpine, appartenant à la mythologie romane, apparaît aussi sous le nom de Corè, qui appartient à la même mythologie, mais c'est la jeune fille avant de devenir la femme de Pluton, mais elle apparaît aussi comme Perséphone, qui est le nom grec de la même déesse. De même, l'époux de Proserpine est Hadès, qui est le dieu grec et nom son équivalent roman qui est Pluton. Le balancement de Proserpine entre le monde terrestre et l'enfer (on sait que Proserpine vivait trois saisons dans l'enfer et une saison sur la terre), est transformé

chez Gide par un passage entre le monde de Pluton de celui terrestre. Ce passage est comme un miroir et se fait par l'intermédiaire du narcisse, la fleur dans le calice de laquelle Proserpine voit tantôt le monde terrestre, tantôt les Enfers. Une autre originalité de Gide se trouve dans la rencontre de Proserpine et Eurydice, qui cherche Orphée et qui apparaît à deux moments de la pièce sans jamais parler.

En exprimant son aversion pour le réalisme, Giraudoux place son œuvre dans l'éclairage du mythe. Trois de ses pièces empruntent la matière mythologique : *Amphytrion* 38, qui reprend l'aventure de Jupiter amoureux de la mortelle Lédèa, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, construite sur l'épisode épique de la Guerre de Troie et, enfin, *Electre*, qui a comme sujet la malédiction tragique des Atrides. Le travail mené par Giraudoux sur le mythe, en métamorphosant l'intrigue en allégorie, conduit à une démythification et à une subversion des mythes classiques, tout cela comme une affirmation de la liberté de l'écrivain par rapport au texte.

Par *Electre*, Giraudoux veut non pas seulement reprendre un sujet antique, mais aussi y introduire des échos de l'histoire contemporaine, notamment le combat entre le pouvoir et les révolutionnaires, la guerre civile, la condition de la femme.

La plus célèbre de ses pièces, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, a comme source l'*Illiade* d'Homère, mais Giraudoux ne reproduit pas fidèlement le mythe ; il concentre son travail sur les personnages, qu'il présente « du point de vue de leur intimité », en gardant « le squelette fixe que leur a donné la tradition »<sup>1</sup>. En fait, l'auteur dramatique conserve le nom et la fonction des personnages et quelques épisodes mythiques.

A l'époque de la Seconde Guerre mondiale, Jean-Paul Sartre donne deux pièces de théâtre à sujet mythologique : *les Mouches* et *Les Troyennes*. Avec *Les Mouches*, Sartre renouvelle le mythe classique d'Electre : le cadre de la pièce est l'antique Argos tourmenté par les mouches et soumis à Egisthe, après le meurtre d'Agamemnon. Oreste vient dans cette cité où seule Electre ose se révolter avec le but de chasser Egisthe et Clytemnestre. Oreste, qui ne croit ni au bien ni au mal, est l'actualisation du concept de liberté sartrien, une liberté humaine qui exclut Dieu. Dans *Les Troyennes*, Sartre introduit comme personnage Cassandre. Pour lui, l'homme ne s'abandonne pas à ses passions, il doit tuer les dieux, se délivrer des fatalités et gagner sa liberté. La pièce sartrienne est une méditation sur l'injustice divine et sur les maux causés

---

<sup>1</sup> *Le Figaro*, le 21 novembre 1935

par la guerre. Dans une tragédie quasi satirique, la liberté d'action des personnages est presque absente, ceux-ci étant captifs de leurs destins.

Le roman du XX<sup>e</sup> siècle fait aussi emploi du mythe, d'une manière explicite, comme dans le cas d'André Gide et de Marguerite Yourcenar, ou plutôt implicite, comme chez Michel Butor.

Le *Thésée* gidien est son dernier aboutissement de l'auteur. L'innovation de Gide par rapport au récit de Plutarque est tout d'abord dans l'élimination de certains épisodes, mais surtout dans l'importance qu'il accorde à d'autres. Il s'attarde peu sur les aventures qui marquent la jeunesse du héros, par contre il insiste sur la maturité et sur le syncrétisme accompli par le héros. De plus, l'histoire du Thésée gidien ne nous présente pas la fin du héros, comme chez Plutarque, mais elle s'arrête à la rencontre entre Thésée et Œdipe, donc à l'édification d'Athènes.

Le Thésée d'André Gide représente la mise en œuvre de deux de ses plus chers concepts : celui de héros et celui de bâtard. Thésée-roi est un héros, mais non pas un héros quelconque : il est un élu, donc un être qui, selon Gide, se distingue de la multitude par ses qualités. La conscience de cette différence, de cette supériorité, affectera l'administration que Thésée exercera sur Athènes.

Le Thésée d'André Gide représente aussi les changements advenus dans la vision de Gide sur l'amour. Pour le héros de Gide, l'amour représente, sinon un obstacle, au moins un élément destructif, qui empêche le héros dans ses exploits.

Dans *Qui n'a pas son Minotaure*, Marguerite Yourcenar souligne plutôt la faute morale que celle religieuse commises par Thésée. Son héros est âgé de trente-huit ans au moment où il porte à Minos le tribut. Thésée est las de l'univers familial et manifeste une vague tentation héroïque. Il entre dans le labyrinthe pour substituer l'une des victimes, qui s'était suicidée. C'est aussi une bonne occasion pour tuer le Minotaure.

Bref, le Thésée de Yourcenar est un personnage caricatural, un homme faible, qui ment et continue sans regret cette existence. Voilà pourquoi l'espace du labyrinthe est une sorte de galerie de glaces déformantes, dans lequel un dialogue vrai avec soi-même serait un acte héroïque.

Dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor, on retrouve une représentation mythique du labyrinthe et du Minotaure. Jacques Revel, héros central du roman, manifeste une fascination pour l'image de Thésée égorgeant le Minotaure. De plus, l'histoire d'amour de Thésée séduisant tout d'abord Ariane et ensuite Phèdre, est reprise dans celle de

Jacques Revel, perdant Rose Bailey, sa Phèdre et Ann Bailey, son Ariane.

*Les Gommès*, d'Alain Robbe-Grillet, constituent une réécriture implicite du mythe d'Œdipe. Le roman débute par une épigraphe empruntée à *Œdipe roi* de Sophocle : *Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi*. Un élément emprunté par Robbe-Grillet est le possible parricide : Wallas, comme Œdipe, tue un inconnu, pour se défendre, mais cet inconnu, Daniel Dupond, est peut-être son père. Ensuite, ses enquêtes conduisent Wallas vers son passé, dans des lieux où il avait dû visiter son père :

*Ce n'est pas une parenté qu'ils cherchaient : c'était un parent qu'il n'a pas pour ainsi dire pas connu. [...] C'était son père. Comment avait-il pu oublier ?*<sup>1</sup> (Robbe-Grillet, Alain, 1989 : 241)

Quant à l'inceste, celui-ci reste au second plan, même si Wallas se sent attiré par une papetière, peut-être sa belle-mère ou sa sœur.

Le mythe Œdipe n'est pas le seul à être exploité dans *Les Gommès*. Il y a également une référence assez explicité au mythe de Méduse, notamment à sa figure, au moment où se dessine sur l'imperméable de Garinati le L de l'accroc, associé au chapeau que porte le tueur :

*Quant au chapeau, qui déjà tombait exagérément sur la figure, il forme à présent une immense cloche d'où s'échappe, semblable aux tentacules d'une méduse géante, le tourbillon de rubans entremêlés à quoi s'est réduit, finalement, le reste du costume.*

Comme on a pu le voir, la mise en discours du mythe n'obéit pas seulement à une certaine thématique propre à chaque auteur, à une stratégie narrative qui tient aussi de la particularité auctoriale, à un certain code de mentalités et social de l'époque, mais aussi aux exigences de chaque genre littéraire dans lequel le discours mythique s'exprime. Il devient donc évident que la mise en discours poétique, romanesque ou théâtral va comporter des exigences propres à chacun de ces genres. De plus, chaque genre littéraire évolue pendant les époques, ce qui fait que, même à l'intérieur d'un même genre littéraire il y ait des changements formels et thématiques essentiels.

---

<sup>1</sup> Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommès*, Minuit, Paris, 1989, p. 227.

### **Bibliographie**

- 1979 Abastado, Cl., *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, Bruxelles,
- 1959 Albèrès, R.-M., *L'Aventure spirituelle au XX-ème siècle*, Albin Michel, Paris,
- Albèrès, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962
- Albouy, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969
- Albouy, P., *Mythographies*, Corti, Paris, 1976
- Barthes, R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957
- Brunel, P., *Mythe et littérature in Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975
- Brunel, P., *Mythocritique. Théorie et parcours*, P.U.F., Paris 1992
- Brunel, P. coordonnateur, *Mythes et littérature*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1994
- 1986 Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris,
- Camus, Albert, *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1985
- Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Editions Imago, Paris, 2005
- Chevrel, Y., Dumoulié, C., coordonnateurs, *Le mythe en littérature*, P.U.F., Paris, 2000
- Claudé, Paul, *Théâtre*, tome I, NRF Gallimard, Paris, 1956
- Cocteau, Jean, *La Machine infernale*, Grasset, Paris, 1992
- Durand, G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992
- Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992.
- Durand, G., *Introduction à la mythologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996
- Eliade, M., Aspects du mythe, Gallimard, Paris, 1963*
- Eliade, M., *Istoria credintelor si ideilor religioase*, Editura Stiintifica, Bucuresti, 1991
- Eliade, M., Sacrul și profanul, Humanitas, Bucuresti, 1992*
- Eliade, M., *Imagini și simboluri*, Humanitas, Bucuresti, 1994
- Eliade, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Humanitas, Bucuresti, 1995
- Eliade, M., *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti,
- 1998
- Girard, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris,
- 1978
- Huet-Brichard, M.-C., *Littérature et mythe*, Hachette, Paris, 2001
- Jung, C.-G., Kerényi, Ch., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968
- Lévi-Strauss, Cl., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958
- Lévi-Strauss, Cl., *Du mythe au roman, L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968
- Lévi-Strauss, Cl., *L'Homme nu*, Plon, Paris, 1971
- Lévi-Strauss, Cl., *Mythe et oubli*, in *Langue, discours, société*, Seuil, Paris,
- 1975
- Mortier, D., *Mythe littéraire et esthétique de la réception in Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975

- Ries, J., *Le mythe, son langage et son message* in *Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Minuit, Paris, 1989
- Sellier, Ph., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* in *Littérature*, numéro 55
- Siganos, A., *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris, 1993
- Weinrich, H., *Structures narratives du mythe*, in *Poétique*, numéro 1, 1970
- Wunenburger, J.-J., *Mytho-phorie: formes et transformations du mythe*, in *Religiologiques*, numéro 10, octobre 1994
- Wunenburger, J.-J. coordonnateur, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999

**NOTÍCIA DE ROMANCES, FOLHETOS E FOLHAS VOLANTES  
NA TERRA DE MIRANDA**

**António BÁRBOLO ALVES**

*abarbolo@gmail.com*

**Centro de Estudos António Maria Mourinho  
Centro de Estudos em Letras da Universidade de Trás-os-Montes e  
Alto Douro**

**Résumé**

*Au Portugal la « littérature de colportage » est appelée « literatura de cordel », « folhas volantes » ou « folhetos ». Dans la région Terra de Miranda, à l'extrême nord-est du Portugal, ces livres populaires ont circulé jusqu'à la moitié du XX siècle mais, malheureusement, ils ont presque totalement disparu. Dans cet article, guidés par la mémoire et le savoir d'une conteuse, on essaiera de retrouver quelques traces de ces « folhetos » : leurs caractéristiques techniques et poétiques, les sujets les plus importants et la langue (étant donné que dans cette région on parle aussi le mirandais).*

*Mots-clés: littérature populaire, littérature de colportage, traditions populaires, orature<sup>1</sup>, mirandais*

**Preâmbulo**

*Sabeis quei passa, a las bezes çquécen-se-me. Mas apuis queda a memória abierta, bénen-me todas a la cabeça. Para s'abrir custa, mas apuis que s'abre ye cumo um libro que nun se cerra.*

Tie Clementina Rosa Afonso (10.11.2007)

A Terra de Miranda é bem conhecida pela riqueza das suas tradições folclóricas (como a chamada dança dos *Pauliteiros de Miranda*), pela diversidade do seu romanceiro oral e tradicional, pelas suas tradições musicais<sup>2</sup>, mas não pela presença ou existência de uma literatura escrita. Na verdade, mesmo a existência de uma literatura oral começou também por ser posta em causa por quem primeiro descobriu e descreveu, cientificamente, a língua mirandesa, José Leite de

---

<sup>1</sup> “mélange de oralité et écriture”, néologisme créé par Claude Hagège

<sup>2</sup> Vejam-se, a este propósito, algumas obras como o trabalho de Anne Cauffrez, *Les chants du pain*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1997. Sobre a música bastará consultar a recente discografia editada pela Editora Sons da Terra com mais de uma dezena de discos já editados, sem esquecer todos os trabalhos editados quer em suporte sonoro quer em papel.

Vasconcelos<sup>1</sup>. Contudo, foi também este filólogo a dar-se conta, anos mais tarde, da riqueza dessa literatura, publicando mais alguns textos do que aqueles que já publicara (*Opúsculos*, 1929). Mas foi, sem dúvida, o terrível mal que aflige os homens e as mulheres da ciência, a falta de tempo, que não lhe permitiu descobrir um pouco mais esse enorme manancial da literatura oral na Terra de Miranda.

Foi necessário esperar uns anos mais pelos trabalhos de António Maria Mourinho que, pretendendo, sem dúvida, seguir as pegadas do sábio filólogo mas também do seu verdadeiro Mestre (como ele lhe chamava), o Abade de Baçal, para que algumas dessas manifestações vissem a luz do dia. Mourinho recolheu cerca de três dezenas de peças do chamado Teatro Popular Mirandês, que circulavam em folhetos ou *cascos* – designados por *quelóquios* ou *colóquios* – e tinha a intenção de publicar<sup>2</sup>. Embora nunca o tenha conseguido fazer, encarregou-se de levar uma delas ao palco, escrevendo também vários artigos sobre este assunto<sup>3</sup>. Também os contos de tradição oral mereceram a sua atenção, publicando alguns e deixando um inventário com os títulos de muitos mais. Este trabalho, embora incompleto, representa a primeira tentativa de abordar, analiticamente, estas narrativas<sup>4</sup>. Mas aquilo que mais ocupou António Mourinho foi o Cancioneiro Mirandês. Em dois volumes publicou dezenas de cantigas, romances e outros textos, escrevendo igualmente artigos, fazendo comunicações, participando na edição de discos, organizando e dirigindo o *Grupo de Pauliteiros de Miranda, de Dues Igrejas* que levaram as danças e a música da Terra de Miranda aos quatro cantos do mundo<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Estudos de philologia mirandesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1900, Vol. I, p. 159-162.

<sup>2</sup> Estes textos encontram-se agora publicados, em diferentes suportes (CD, papel e também na Web), podendo ser consultados em <http://tpmirandes.no.sapo.pt>

<sup>3</sup> O texto levado à cena foi o *Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, de Francisco Vaz de Guimarães, representado em Duas Igrejas, no dia 6 de Junho de 1948. Segundo os relatos da época terão assistido cerca de 25.000 pessoas.

<sup>4</sup> Mourinho, A. M., “Apontamentos sobre o Conto popular mirandês”, in *Actas do Colóquio Internacional de Etnografia*, Vol. VI, Câmara Municipal de Santo Tirso, Santo Tirso, 1963, p. 297-309.

<sup>5</sup> Todas estas narrativas foram, de novo, publicados na obra do mesmo autor *Terra de Miranda - Coisas e factos da nossa vida e da nossa alma popular*, Miranda do Douro, Câmara Municipal, 1995, pp. 291-301, onde foi também inserido o conto *Lhobo arrependido*.

<sup>6</sup> *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, Vol. I, Bragança, 1984 e *Cancioneiro tradicional mirandês de Serrano Baptista*, Vol. II, Bragança, 1987.

Curiosamente, em todo o seu espólio, hoje guardado no Centro de Estudos com o seu nome e em vias de classificação, não se encontrou nenhum “folheto” nem nenhuma “folha volante”. Os únicos registos da chamada “literatura de cordel” são as peças de teatro que já referimos. Ora, António Maria Mourinho viveu num tempo em que estes textos faziam parte do quotidiano do povo mirandês. De certo que se cruzou com eles, mas desconhecemos que lhes tenha prestado qualquer importância. Por isso, se um dos maiores investigadores da língua e da cultura da Terra de Miranda, interessado nas suas vertentes mais populares, não lhes prestou grande consideração, que dizer do povo anónimo que os consumiu, é certo, mas apenas com o secreto e profundo prazer das coisas íntimas, pessoais, quase clandestinas<sup>1</sup>. Talvez seja mesmo esta a palavra mais apropriada para designar estes folhetos, um produto clandestino, lido às escondidas, no silêncio dos longos serões de Inverno e logo depois destruídos, se não de imediato da lareira, reutilizados em embrulhos, em encadernações ou mesmo para acender o dito fogo depois de bem saboreados e arrumados secretamente na memória.

A esta característica de transitoriedade, assente no pouco valor estético e literário que lhe é atribuído, acrescenta-se a fragilidade interna das edições, com papel de pouca qualidade, com frequentes erros ou gralhas tipográficas. Mas também aqui, está presente a permeabilidade entre a oralidade e a escrita. Com efeito, dir-se-ia que muitos destes “folhetos” estavam apenas preparados para serem lidos algumas vezes, para depois se conservarem exclusivamente na oralidade, na memória daqueles que tiveram o prazer de os ler ou de os escutar na efemeridade da sua existência.

Nas obras de estudo sobre a “literatura popular”, a “literatura de cordel” ou outras denominações, não há grande diferença entre os romances, os textos dramáticos ou outros. Aquilo que assemelha todos estes textos é a sua “forma editorial” e não os temas, os autores ou o género literário. Estamos, por isso, diante do mesmo fenómeno que mereceu os nomes de *chapbooks*, em inglês, de *littérature de colportage*, em francês, ou *pliegos sueltos*, em castelhano. Ora, na Terra de Miranda, aquilo que se conservou e ganhou mais raízes foram sobretudo os textos

---

<sup>1</sup> Em Portugal estas produções literárias também nunca mereceram grande interesse nem grandes estudos. Se tal se deve, em grande parte, à sua inegável fragilidade literária, ao mesmo tempo esquecem-se outros campos como o interesse histórico, sociológico e tantos outros.

dramáticos. Dos chamados “folhetos”, que tenhamos conhecimento, praticamente só resta a memória, pois nenhum arquivista ou curioso os guardou. Às razões já aduzidas deve acrescentar-se o facto de que o valor literário, ou outro, que lhe é atribuído, é tão pouco ou tão baixo que aos olhos de muitos não mereceram a pena ser guardados. A chegada da luz eléctrica, da rádio e da televisão, deram o golpe de misericórdia nesta peculiar manifestação cultural e artística, deixando na memória apenas alguns traços dessas antigas histórias, notícias e romances, contados e lidos pelos cegos viajantes ou à luz da candeia ou do crepitar da lareira.

Por isso, aquilo que nos propomos fazer neste pequeno artigo é deixar algumas anotações sobre alguns desses romances e folhetos, ajudados e guiados pela memória e pela sabedoria de Tie Clementina Rosa Afonso, com 85 anos, nascida e criada no lugar de *Freixenosa*. Pretendemos também registar, por escrito, alguns desses textos, dar a conhecer alguns e noticiar a existência de outros, chamando à atenção para o seu valor histórico mas também linguístico, cultural e literário, de forma a abrir as portas para que outras investigações possam continuar este trabalho de redescoberta, resgate e edição de alguns destes folhetos.

### **Em busca das origens**

Os folhetos de cordel e as folhas volantes, nasceram, naturalmente, com a imprensa, no século XVI. Pequenos, com poucas páginas ou mesmo só uma página, um título chamativo, capaz de captar a atenção do ouvinte ou leitor, baixo custo tipográfico, com uma linguagem simples, com assuntos capazes de deliciar o grande público e personagens facilmente igualadas com os heróis ou com os vilões, o culto do gosto melodramático ou então o riso ou a crítica, foram eles a trazer a literatura escrita até ao povo que, como sempre, a fez sua, mudando-a e adaptando-a a seu gosto.

Até meados do século XX, o hábito de ler era uma coisa rara<sup>1</sup>, sobretudo no interior do país. Por isso, há algumas questões prévias que

---

<sup>1</sup> Vale a pena recordar que, embora a escolaridade obrigatória esteja consagrada legalmente desde 1835, a incapacidade de escolarizar é uma realidade que atravessa a monarquia, a república, a ditadura e a democracia. Em 1878, ainda sob o regime monárquico e meio século decorrido após a revolução liberal, o analfabetismo em Portugal atingia os 82,4%. Em 1900, a percentagem de analfabetos portugueses era de 78,6% e em 1920, apesar de, com a I República, os temas da educação terem ganho importância, em 1920, por exemplo, a taxa de analfabetismo tinha sido reduzida apenas em 6,2%. Com o Estado Novo, os contornos não são muito diferentes e, a este propósito, vale a pena recordar também um discurso proferido na então Assembleia

se colocam nesta breve investigação: Que livros chegavam aqui? Quem os lia? Onde eram impressos e quem eram os autores? Quais os principais assuntos tratados? Poderemos encontrar neles linhas temáticas comuns? Procuraremos responder, ao longo destas linhas, a algumas destas questões. Outras ficarão, naturalmente, sem resposta, embora na expectativa de que investigações futuras possam vir a clarificá-las.

As “folhas”, “folhas volantes”, que depois se chamaram “folhetos”, produziram-se e venderam-se até meados do século XX, cumprindo funções didáticas e distractivas junto de um público quase analfabeto e para quem a leitura ou a escuta destes folhetos – feita por algum membro da comunidade ou pelo “cego” que vinha de povo em povo – não deixaria de ter um poder quase mágico, o mesmo que é atribuído à escrita pelas comunidades de oralidade (quase) pura. Naturalmente que as suas fontes também se alimentam da grande torrente da literatura oral, tal como ela se desenvolveu na Península Ibérica onde ganhou forma o velho Romanceiro Peninsular. Desta fonte primeva saíram os *pliegos sueltos* que circularam por toda a Península desde finais do século XVI. Se em tempos idos eram os jograis, populares ou palacianos, que traziam a poesia e as novidades, agora essas folhas e folhetos, alguns na voz de cegos andantes outros vendidos de feira em feira, levavam as notícias e a poesia até junto do povo.

Daquilo que pudemos ouvir – e de que falamos neste breve artigo – os assuntos que ocupavam a maioria destas “folhas” e “folhetos” eram os escândalos, os crimes, as mortes, os fenómenos extraordinários que, de alguma forma, podiam servir de exemplo didático. Mas havia também folhetos com temas jocosos e heróicos com os quais os leitores mais facilmente se identificavam. Na Terra de Miranda, segundo a nossa informante, eles eram vendidos nas feiras mais importantes da região – *Sendin, Palaçuolo e Dues Igreijas* – mas não há que esquecer que algumas destas histórias eram levadas pelos próprios cegos, de aldeia em aldeia, e mesmo de porta em porta<sup>1</sup>. Um dos registos mais emblemáticos dessa tradição foi o que permitiu a um grupo de cegos de Vimioso trazerem para a Terra de Miranda a conhecida *Chanson de*

---

Nacional, por Oliveira Salazar afirmando, em 1938, que “o analfabetismo em Portugal vinha de longe e isso não impediu que a nossa literatura fosse em determinadas épocas extremamente rica”.

<sup>1</sup> Numa data que não posso precisar, mas que conservo como uma das mais antigas memórias da minha infância, ainda me recordo de dois cegos a cantarem à minha porta. Um, com uma guitarra, outro com uma caixa de esmolos, lá iam reunindo os vizinhos para ouvir cantar essas histórias, cantigas e romances.

*Malbourough*<sup>1</sup>, dela (re)nascendo, por influência activa do esquecimento, uma nova canção, do Mirandum, e um herói com esse nome, envolto e construído na lenda e na traição memorial.

Ouçamos o testemunho da nossa informante quanto aos assuntos tratados, quanto às obras vendidas e também quanto aos locais onde eram comercializadas:

“Habie uas stórias, uns folhetos, miu pai iba a las feiras i cumprába-los (...), miu pai trazie siempre, iba siempre a la feira de Dues Igreijas ou Palaçuolo ou a la de Sendin, éran las feiras qu’habie. Iba siempre, siempre benie cun folhetos para casa: “Rosa, lei”. Fazie-me ler, fizo-me ler l libro d’*Amor da Perdição*, fizo-me ler l’*Aire stínico* (???), fizo-me ler *A Rosa do Adro*, you sei alhá quantos libros el nun trazie. A la nuite sentába-se alhi no serano, “Rosa, a ler”.

O testemunho é precioso não só quanto aos locais onde eram vendidos esses folhetos mas também quanto aos títulos de algumas obras. Mesmo se a cartografia dos locais de venda fica incompleta com este testemunho, parece certo que as feiras tradicionais – que hoje associamos quase exclusivamente a locais onde se compra e vende gado, vestuário, calçado e outros bens materiais – foram, no passado, locais onde se vendeu cultura. Ou seja, aquilo que hoje chamaríamos um verdadeiro mercado cultural, se também quiséssemos acrescentar a velha constatação de Du Marsais que considerava os mercados como um dos lugares mais propícios para o cultivo da língua<sup>2</sup>. De parceria com outros produtos, trazidos directamente ao consumidor e aos locais mais recônditos do país, estes impressos atingiam assim um público não letrado para quem a leitura constituía um prazer.

*Rosa do Adro*, de Manuel Maria Rodrigues e *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco foram dois dos romances que mais agradaram ao povo. O outro título, não o pudemos identificar com rigor, mas, segundo a nossa informante, “nun era em berso mas an testo” (não era em verso mas em texto, ou seja, em prosa) e “falaba dos Çcubrimientos” (falava dos Descobrimientos). Ora, a presença, nestes “folhetos”, de autores como Camilo Castelo Branco, um dos escritores consagrados da língua portuguesa, mostra que estas produções literárias não se podem definir pela pretensa falta de qualidade literária (Márcia Abreu, 2006:

---

<sup>1</sup> Ferreira Deusdado, *Escorços Transmontanos*, Livrarias Aillaud e Bertrand, Lisboa, 1912, p. 149.

<sup>2</sup> «Je suis persuadé qu’il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu’il ne s’en fait en plusieurs jours d’assemblées académiques». Du Marsais, *Traité des Tropes*, 1730.

20)<sup>1</sup>. De igual modo seria extremamente redutor pensarmos que estes textos se destinavam apenas ao povo quase analfabeto. Com efeito, como refere Carlos Nogueira, é mais legítimo pensar que estes textos se destinavam a uma “dimensão compósita de público”, que corresponde, na textualidade, a um “mosaico ideotemático e estilístico”.

Vejamos agora alguns aspectos mais específicos destas produções na Terra de Miranda.

### **Folhas e folhetos na Terra de Miranda**

Conhecemos agora alguns dos locais onde eram vendidos. Temos igualmente algumas indicações sobre quem os vendia e quem os comprava. Contudo, subsistem muitas outras interrogações como por exemplo o campo autoral e também a língua utilizada. Sobre este aspecto, como veremos pelas amostras aqui trazidas, a língua destas folhas e folhetos é a língua portuguesa. Tal facto não é de admirar, porquanto a língua mirandesa foi, até há bem pouco tempo, uma língua quase exclusivamente oral. Por outro lado, os poucos “escreventes” neste idioma, quase todos na esteira aberta por José Leite de Vasconcelos, pertenciam a uma certa elite social e, portanto, não eram os autores nem os consumidores principais desta forma de expressão literária<sup>2</sup>. A este facto há que acrescentar a inexistência de uma imprensa local, que dificultava ou impossibilitava a publicação destes folhetos aos eventuais autores da região.

Ainda assim, não podemos dizer que a língua mirandesa esteja ausente. Com efeito, a transmutabilidade destas obras da escrita para a oralidade, e vice-versa, faz com que elas nos apareçam impregnadas da língua local quer a nível fonético, quer lexical e sintáctico.

Passamos agora à apresentação de alguns romances e cantigas que circulavam em folhetos, tal como nos foram transmitidos por Tie Clementina Rosa Afonso.

---

<sup>1</sup> No Brasil, Márcia Abreu dá-nos conta da presença em folhetos de cordel, de autores como Goethe, Camões e Zola.

<sup>2</sup> Estamos a pensar nos tradutores como o Abade Manuel Sardinha e também Bernardo Fernandes Monteiro que procuraram, no final do século XIX, registar, por escrito, a língua mirandesa. Da mesma forma Albino Moraes Ferreira, que era inspector da educação nacional, procurou, na mesma época, não só registar por escrito a língua mirandesa como elaborar um manual para o ensino e aprendizagem do idioma. Ver Albino J. de Moraes Ferreira, *Dialecto Mirandês*. Lisboa, Imprensa de Libânio da Silva, 1898.

O primeiro romance de que a nossa informante se lembra é o de Isaura Gonçalves, do Zoio. Esta terra pertence ao concelho de Bragança, ficando a cerca de 20 km desta cidade. Tem hoje pouco mais de 50 habitantes que vivem sobretudo da agricultura e da criação de gado.

O romance – diz-nos Tie Rosa – conta-nos a história de uma mulher que, tendo tido um filho ilegítimo, o matou, atirando-o depois aos porcos. A nossa informante já só se recorda da história e de alguns versos, incompletos, que transcrevemos de seguida.

*Isaura Gonçalves do Zoio  
Foi mulher de alta traição  
Quando ela sentiu as dores  
Disse-lhe a Heitor, seu irmão  
Vai-me chamar a Odete  
Que me deu uma aflição.*

*Quando Odete chegou  
E a viu toda ensanguentada  
Ó malvada o que fizeste  
Que já vais presa amanhã.*

Pela amostra, ainda que breve, ficamos a saber que o tema deste folheto é um crime hediondo, cujos relatos tanto parecem agradar ao povo. Felizmente tivemos a sorte de encontrar, mais tarde, este “folheto”, o mesmo pelo qual Tie Rosa leu e aprendeu, que se encontrava na mãos de seu genro, o Dr. Abílio Topa, a quem agradecemos a cópia que nos enviou e que passamos a transcrever:

EM ZOIO (BRAGAÇA)  
Mãe sem temor a Deus  
Versos de URBANO N. FERNANDES

*Deve ficar na lembrança  
Esta véspera de NATAL  
Isaura Gonçalves do Zoio  
Mãe como não há igual!...*

*Meus senhores lhes vou contar  
Este crime causa horror  
Destas mães crueis malvadas  
Já nem a Deus tem temor...*

*No concelho de Bragança  
Zoio, linda povoação,  
Malvada Isaura Gonçalves*

*Foi mulher sem coração!*

*Não pensava esta infeliz  
Naquilo que ia fazer  
Assassinou o seu filho  
Logo ao acabar de nascer*

*Quando ela sentiu as dores  
Disse a Heitor, seu irmão  
Vai-me chamar a Odete  
Que me deu uma aflição.*

*Nisto o Heitor sem saber  
A Odete foi chamar  
Vaia a casa mas depressa  
Tua irmã te quer falar...*

*Logo que o irmão saiu*

*Veio à luz esse inocente  
Mas logo foi degolado  
Por essa mãe, a serpente*

*E depois de o matar  
A uma porca o deitou  
Mas por milagre divino  
A porca nem lhe tocou*

*Ao ver que não o comia  
Num farrapo o embrulhou  
Para ver se não se sabia  
Para um taipal o lançou...*

*Quando entrou a Odete  
Logo ficou assustada  
Pois esta olhou para a irmã  
Viu-a toda ensanguentada.*

*Malvada tu que fizeste  
Diz a Odete à irmã  
Aonde está o que trouxeste  
Senão vais presa amanhã*

*Odete não tive nada  
Ou desconfias de mim  
Tu não dizes aonde está  
Numa prisão vais dar fim...*

*Sei que o deitaste á porca  
Vejo-te ensanguentada  
Vou chamar o regedor  
Para eu não ser culpada*

*Procuraram logo tudo  
Sem o poder encontrar  
E por mais que lhe procurem  
Só se valia em negar*

*Só no fim de tantas voltas  
Encontraram-na embrulhada  
Num farrapo muito sujo  
E a faca ensanguentada  
Há malvada o que fizeste  
Não vias o teu filhinho  
Cortaste assim a cabeça  
A esse pobre inocentinho.*

*E voz hó povo que ouvides  
Reparai que isto é certo  
Não se deu isto para longe  
O Zoio é aqui bem perto*

*E voz ó mocitas novas  
Não vos deixeis enganar  
Reparai nesta e noutras  
Na prisão teem que acabar.*

Antes de uma breve análise estilística do texto, cuja imagem fac-similada reproduzimos, há mais um conjunto de questões que se nos colocam e que ficam em aberto: Como chegou este folheto à Terra de Miranda (que dista mais de 100 km de Bragança)? Quem o trouxe? Onde foi impresso? Por que razão o povo se interessou tanto por ele<sup>1</sup>? Terão estes folhetos sido tão bem acolhidos em outras regiões como aqui?

---

<sup>1</sup> Cabe aqui uma pequena nota para lembrar que há bem poucos anos, em 2004, um caso que tanto apaixonou a opinião pública em Portugal (antes dizia-se “o povo”) e que motivou também um livro – *A estrela de Joana*, Paulo Pereira Cristóvão – teve contornos muito semelhantes ao caso relatado no folheto. Pelo que se noticiou nos órgãos de comunicação social, envolveu a morte de uma criança também lançada aos porcos depois de morta pela mãe. Afinal alguns gostos e paixões populares não mudaram assim tanto em cem anos!



Mesmo sem resposta para estas e outras questões, parece-nos muito claro que a Terra de Miranda foi um espaço muito propício para receber estes folhetos. Por um lado, o secular isolamento em relação ao restante território português propiciou que estas “notícias” fossem bem recebidas, como uma forma de saber o que se passava além daquele mundo. Por outro, a ligação com Espanha, de onde provém grande parte do cancionero e de outras tradições culturais, ajudou a configurar a Terra de Miranda como um espaço onde desaguaram e floresceram muitos desses romances.

Um breve cotejo entre os versos narrados pela nossa informante e a versão impressa mostra-nos como, na passagem do registo escrito para a oralidade, se operam, necessariamente, mudanças, transformações e acrescentos, que têm a sua origem no poder mágico da memória mas sobretudo pela força do esquecimento.

Em termos poéticos, o texto deste folheto serve-se da quadra, quase sempre heptassilábica, que é, sem dúvida, uma das formas poéticas mais apreciadas pelo povo. A rima é quase sempre e apenas entre o segundo e o quarto verso.

Curiosamente, na breve amostra da oralidade, a quadra transforma-se também em sextilha que é, por seu lado, a forma preferida

das cantigas. Seria essa uma das transformações operadas na transposição entre o texto escrito e a oralidade ou trata-se apenas de um acaso?

Contudo, o estilo do folheto pretende ser eminentemente oral. Depois de, na primeira quadra, se afirmar que o assunto narrado deve ser digno de lembrança, na segunda, o narrador assume-se como um contador – “meus senhores lhes vou contar” – que vai relatar, de viva voz, esse acontecimento horroroso. E assim se inicia a narração, num estilo coloquial, intenso e arrebatado, que não hesita nem servir-se de adjetivos ou construções metafóricas – “essa mãe, a serpente” – para qualificar o crime e a sua autora.

No final, as duas últimas quadras, uma vez terminada a “narração”, estão reservadas para reafirmar a veracidade dos factos narrados e também para sublinhar a função didáctica e educativa do folheto. Apela-se às “mocitas novas” para que não se deixem “enganar” pois essa conduta só pode levar à prisão. E, uma vez mais, a presença do verbo “ouvir” – na forma popular “ouvides” – nos recorda que estamos em presença de um texto oral, requerendo a presença de uma voz e de um auditório.

Para concluir, merece um breve comentário o facto de a narrativa vir assinada por um autor, ainda que, como acabamos de ver, ela devesse ser pluri-autoral, pertencendo a todos os que a liam, ouviam ou contavam. Por outro lado, não pode passar despercebida a referência à Comissão de Censura. Se, por um lado, ela situa cronologicamente este folheto no século XX português, ou seja, no tempo da Ditadura, por outro, mostra-nos que estes folhetos poderão ter servido os propósitos “educativos” da ditadura na sua “missão” de educar o “povo ignaro”. Seja como for, é certo que o longo braço da censura prolongou até aqui as suas garras, tolhendo e limitando a liberdade criativa.

### **Outros romances**

O segundo romance de que a nossa informante nos deu conta narra a história de mais um crime, desta vez um matricídio ocorrido “num prédio dum campo”. Segundo outros testemunhos orais que tivemos ocasião de recolher, os homicídios seriam os temas preferenciais destes romances. Numa leitura imediata, mas necessariamente simplista, podemos até dizer que tal facto se prende com um gosto popular, sempre discutível e impossível de definir. Porém, parece-nos também legítimo pensar que este gosto e esta tradição de divulgar estes crimes representa, numa leitura sociológica e psicanalítica, o repúdio profundo por esta prática, contra a espécie e contra a vida.

É provável que o texto, cantado de memória, não esteja completo. Contudo, por este trecho, podemos já aperceber-nos de algumas características poéticas e narrativas do texto. A quadra continua a ser a forma poética que o sustenta, servindo-se também das mesmas características rítmicas, nomeadamente a acentuação e a rima, que o romance anterior. Em termos discursivos, assinala-se o facto de a voz narrativa das últimas quadras pertencer ao próprio autor do crime que, ao assumir o arrependimento e ao mostrar o castigo recebido, exemplifica, melhor do que ninguém, perante o auditório, a sua condição e a sua desgraça. Estabelece-se assim espécie de diálogo entre as diferentes vozes narrativas, que conferem vivacidade à história narrada e também, com a narrativa em primeira pessoa, um maior grau de veracidade e de dramatismo.

Vejamos então os versos deste folheto tal como que nos foram cantados:

*Ainda há mui pouco tempo  
Que a imprensa anunciou  
Dia primeiro de Fevereiro  
Um filho a sua mãe matou.*

*E foi num prédio dum campo  
Onde o malvado se atreviu  
A matar a pobre mãe  
Que tantos beijinhos lhe deu.*

*Deu-lhe tão grande pancada  
Que logo a caiu no chão  
Só apenas deu um ai  
Com bastante aflição.*

*E vós filhos de família  
Reparai, tomai sentido  
Que é bem triste uma mãe  
Ir morrer nas mãos de um filho.*

*Ele devia ser queimado  
No meio daquele povo  
Todos os filhos obrigados  
A ver-lhe deitar o fogo.*

*Aqui dentro desta prisão  
Minha vida é chorar  
Eu já não tenho amigos  
Que me venham visitar.*

*Por eu matar minha mãe  
Grande castigo me dão  
Eu não vejo sol nem lua  
Minha cama é no chão.*

O romance seguinte de que damos conta, que a nossa informante também aprendeu a partir de um folheto, parte igualmente de um facto histórico, dramático e horrendo, ocorrido na localidade de Sendim, na Terra de Miranda. Os versos de que se lembra já são poucos. Todavia, recorda-se perfeitamente a história, tal como se pode conferir pelas suas palavras que transcrevemos:

*La de Sendin chamába-se Ana Maria, era panadeira. Matou l  
filho i comiu la cabeça i ua mano.  
Eilha era panadeira i que la giente le dezie:  
- Ana Maria, tu stás grábida?!  
- Mas qu'hei-de star. Inda bos heis-de arrepender de me  
stardes a dezir a mi isso.  
Quando un die naci u a criança i eilha negaba, negaba. (...)  
Agarrórun-la, prendírun a criança a eilha i dórun bulta a  
Sendin cun eilha. Punírun-la maluca.*

Não creio que a língua mirandesa, utilizada pela nossa informante, constitua uma barreira à compreensão das suas palavras, razão pela qual não as traduzimos. Para além do horripilante crime, interessa-nos saber quem terá sido o autor desse folheto. Segundo a nossa informante o autor dos versos foi o Padrinho da referida Ana Maria a quem chamavam *Pé de Chumbo*, tal como se pode conferir por alguns versos de que a nossa informante se recorda:

*Eu sou o teu padrinho  
Tu és Ana Maria  
Não te dói o coração  
De devorares a tua filha.*

*Quando eu peguei na cruz  
Para te fazer cristã  
Tu fizeste-me como Adão  
Quando comeu a maçã.”*

*“Toma lá este cinco escudos  
(...)  
Para os gatares no caminho  
Que é tão longa a jornada.*

Para além do facto histórico, cuja veracidade pudemos confirmar junto de outras pessoas dessa localidade, seria necessário averiguar onde foi impresso esse folheto e se a língua mirandesa estaria ou não presente. Sendo o autor local, pensamos que seria bem provável a interferência dos dois idiomas, português e mirandês. Contudo, como já dissemos, trata-se certamente de um autor “letrado”, com algum grau de instrução, que procuraria escrever em português, língua na qual terá sido alfabetizado, e não em mirandês, língua (apenas) oral. Sem resposta fica a questão do local de impressão pois, uma vez que desconhecemos a existência de qualquer tipografia nesta região, seria necessário que as histórias fossem levadas para outras localidades onde seriam impressos os folhetos. A este propósito, e muito embora este seja o único romance, baseado em histórias locais, de que a nossa informante se lembra, sabemos de outras fontes que existiram muitos mais a circular em folhetos e também eles a narrar outros crimes ocorridos noutras localidades limítrofes.

Naturalmente que a memória dos romances de folhetos não fica por aqui. Uma vez “aberta a memória”, tal como diz a nossa informante na transcrição que deixámos em epígrafe, começam naturalmente a aflorar todas as outras histórias que se julgavam esquecidas. Aqui deixamos mais algumas quadras de três romances, cantados pela nossa informante, ambos aprendidos a partir de folhetos. O tema do primeiro, de que só ouvimos duas quadras, traz a narrativa de mais um homicídio motivado por uma razão anódina e materialista, um cordão de ouro. O segundo, do qual ouvimos sete quadras, evoca, no seu tema principal, o suicídio dos amantes, todo um conjunto de histórias e lendas, desde Tristão e Isolda até Romeu e Julieta, que perpassam pela cultura ocidental desde há muitos séculos.

As últimas duas quadras dizem respeito a outro romance onde se narra mais um homicídio, desta vez na forma de um filicídio encomendado pela madrasta. A nossa informante não se recorda de toda a cantiga, mas recorda-se bem da história que nos conta também mirandês:

*I apuis matou-la... I ua beç fugiu inda de l pai i fui  
qu'acudisse la madrina, que sou pai que la querie matar. I la madrina  
dixo-le que nó, que las graças de sou pai solo dában para rir i brincar,  
mas fui por causa de la madrasta que la matou.*

*(cantigas)*  
*Ó Esp'rança, Ó Esp'rança,*  
*Mulher de mau coração*  
*Mata a tua inocente mãe*  
*Só por vender um cordão.*

*O cordão que ela vendeu  
Aquele mãe coitadinha  
Foi para dar dinheiro ao filho  
Porque Esp'rança já o tinha.*

\*\*\*

*Ó Otilia, ó Otilia  
Tu és boa rapariga  
Se me dás algum desgosto  
Mato-te e tiro-te a vida.*

*As palavras de meu pai  
São poucas mas são temidas  
Vou-me deitar a afogar  
Ao poço das cobras vivas.*

*Assim que chegou ao poço  
Começou-se a pentear  
Chegou-lhe a maldita hora  
De se deitar a afogar.*

*Tirou os brincos das orelhas  
E o cordão do seu pescoço  
Ata tudo num lençinho  
Deixa-o à beira do poço.*

*O primeiro que o soube  
Foi lá o senhor padrinho  
Vai com Deus ó afilhado  
Já logrei os teus carinhos.*

*Já logrei os teus carinhos  
Coisinhas que eu cá sei  
Vai com Deus ó afilhado  
Que agora descansarei*

*Adeus caminho do monte  
Caminho de par em par  
Mataram-se os namorados  
Por não os deixar casar.*

\*\*\*

*Un tiu que matou la filha porque la madrasta le dixo que matara la  
filha pa ls filhos hardáren.*

*Anda cá ó meu marido  
Vamos os dois comunicar*

*Ai matas a tua filha  
Ai para os nosso filhos hardar.*

*E tu vais para a arada  
Levas o cutelo guardado  
Ai tu a matas, tu a enterras  
Ai no meio daquele monte brabo.*

Passamos agora à notícia de mais dois folhetos que também tiveram grande fortuna na Terra de Miranda, e que não têm como tema principal nenhuma forma de homicídio. A primeira é a “História de Bertoldinho” que, diz a nossa informante, “tamien era mui angraçada”. A segunda é a “Nau Catrineta”, uma velha xácara que, na opinião de Almeida Garrett, data do final do século XV ou início do século XVI, sendo uma das mais sabidas e queridas do povo português (Almeida Garrett, 1997).

### **A história de Bertoldinho**

A história de Bertoldinho é contada nos folhetos *Astúcias de Bertoldo e Vida de Cacasseno*<sup>12</sup>. Estes, por sua vez, levam-nos directamente à obra do italiano Giulio Cesare della Croce que escreveu, no século XVI, inspirado em remotas fontes orientais, *Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino*. A mais antiga tradução portuguesa intitulada *Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo: e das agudas respostas de Marcolfa, sua mãe*, com 32 páginas, data de 1863<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Márcia Abreu, *Histórias de cordéis e folhetos*, Mercado das Letras, São Paulo, 2006, p. 63.

<sup>2</sup> *Astúcias de Bertoldo, villão de agudo engenho e sagacidade que, depois de vários accidentes e extravagâncias, foi admittido a cortesão e conselheiro de Estado*, Lisboa, Livraria Barateira, s/d. *Vida de Cacasseno, filho do simples Bertoldinho – neto do astuto Bertoldo*, Lisboa, Livraria Barateira, 1927.

<sup>3</sup> Existe no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.) um documento, datado de 7 de Outubro de 1796, em que um mercador de livros, denominado Antonio Balle, solicita autorização para imprimir um determinado livro, o que foi deferido. O texto do documento é o seguinte: «Diz Antonio Balle, mercador de livros, que ele pretende emprimir o papel incluso intitulado *Rediculas Simplicidades de Bertoldinho* para o que pede a V. Majestade le conceda a licença precisa». Ao cimo da página encontra-se o despacho, do seguinte teor: «Aprovado o papel de que trata esta petição para poder ser impresso pelo que toca a este Tribunal. Lisboa, 7 de Outubro de 1796.» A.N.T.T., Conselho Geral do Sto. Ofício, Maço 45, doc. 2. *Apud* Teresa Payan Martins, *Verdadeiro Método de Estudar*, ([www2.fcsh.unl.pt/chc/pdfs/VERNEY.pdf](http://www2.fcsh.unl.pt/chc/pdfs/VERNEY.pdf)), consultado em 23.11.2008.

A história de Bertoldinho é mais uma das muitas que foram adoptadas e recriadas pelo povo. Na literatura mirandesa, como descobriu<sup>1</sup> Leite de Vasconcelos, ela está presente no “entremez” intitulado *Sturiano e Marcolfa*, de Francisco Garrido Brandão, que o filólogo publicou no II Volume dos seus *Estudos de Philologia Mirandesa* pois aqui nos aparece a personagem Bertoldim, que é justamente filho de Sturiano e de Marcolfa.

Vejamos então a história de Bertoldinho, segundo nos foi contada (em mirandês e português) pela nossa informante, Tie Clementina Rosa Afonso:

*Era un qu'era mui bruto i depois (...) l pai, para ber se se fazie fino, mandou-le a ua feira cun un buion de miel. L rapaç chegou a la feira, claro, las moscas rodiór-un-se todas a eli comírun-le l miel todo. I el quei fizo? Agár-ra-se atrás de las moscas cun un cacete, anton atrás deilhas i nun se bingou deilhas. (...)*

*Fui aun letrado – a un doutor, naquel tiempo dezien un letrado – i anton fui a tomar un cunseilho. I el dixo-le que la purmeira que bisse pousada que le atirasse mas a matar.*

*Staba ua na cabeça de l letrado, tombou-lo lhougo.*

*Depuis el, sou pai yá quedou zanimado cun el, mas inda tentou dá-le un presunto i que l fusse a bender a ua feira. I dixo-le l pai:*

*– Olha, tu se bires que fálan muito nun le bendas a esse que ye capaç de te l ficar a deber.*

*Chegór-un alhá, fui un Labrador, dixo-le l Labrador:*

*– Queres-me bender esse presunto?, preguntou-le l Labrador.*

*– Quero, mas não a você que é muito falador, dixo-le el.*

---

Outra informação tirada da Web, mas baseada no estudo de A. A. Gonçalves Rodrigues. *A Tradução em Portugal – tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa, excluindo o Brasil de 1495 a 1959*, Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, diz-nos também, sem indicar o tradutor, que a primeira tradução portuguesa é de 1797, com o título *Simplicidades de Bertoldinho, filho do subtil e astuto Bertoldo, e das agudas respostas de Marcolfa, sua mãe: obra de recreio e divertimento*. Ver <http://www.caminhosdoromance.el.unicamp.br/cronologias/traducao.htm> (consultado em 23.11.2008)

<sup>1</sup> Digo descobriu porque, primeiramente, Vasconcelos tinha escrito que não sabia onde o autor tinha ido buscar o nome *Marcolfa* (vd. *Estudos de Philologia Mirandesa*, Vol. II, p. 280). Contudo, alguns anos depois, na obra *Opúsculos*, vol. IV, diz: “Efectivamente essa palavra [Marcolfa] provém de um folheto da literatura de cordel. Ao escrever o que acima fica transcrito, não me ocorreu que ela aparece numas histórias mui saboreadas do povo e mui conhecidas: *Astúcias subtilissimas de Bertoldo*; *Simplicidades de Bertoldinho*; e *Vida de Cacasseno*. Marcolfa é esposa de Bertoldo, mãe de Bertoldinho e avô de Cacasseno (*Op. cit.*, p. 717).

*Pronto, bieno cun l presunto, quei ye que fizo, passou an pie d'ua capielha – aposta qu'era la nuossa de Santo Eustaco – i falou pa l santo (...) i nun le falou. Diç-le el:*  
– *Olha, fui l melhor cumprador qu'ancuntrei que nun fala!*  
*Atirou-le cun l presunto para alhá, pa la capielha.*  
– *Olha que eu daqui a binte dias cá benho a receber. Tens a dar-me binte pintos, nada me tens a abater.*  
*Un que staba por fuora fui alhá i comiu l presunto. Depois inda fui alhá i çpedaçou l santo a porradas.*

Não sabemos qual seria a edição (ou edições) que terá estado na origem desta história que, como em tantas outras, se operou a transformação da escrita para a oralidade. Neste caso, como podemos comprovar, uma das modificações operadas foi a passagem da língua portuguesa, que seria a língua do folheto, para o mirandês, que é a língua da oralidade.

Outra história que “era engraçada” e que também “circulava em folhetos” – acrescenta a nossa informante – era a de Vicente Marujo. Com efeito, este folheto, em forma teatral, intitulado *A confissão de Vicente Marujo*, teve igualmente grande fortuna na Terra de Miranda tendo sido representado em várias localidades nomeadamente na Póvoa (em 1958 e 1973), em Malhadas (em 1995)<sup>1</sup>. Contudo, a nossa informante, embora não o tenha recitado porque “já se tinha esquecido”, conhecia bem a história do folheto, demonstrando uma vez mais a forma como estes textos eram acolhidos e conhecidos na Terra de Miranda.

O último texto referido pela nossa informante – também ele aprendido num folheto – é a *Nau Catrineta*. Sobre este romance, “um dos poucos romances marítimos que permaneceram na literatura tradicional portuguesa” (Pinto-Correia, João David, 2003: 406), pouco iremos acrescentar até porque nos parece que a versão que nos foi cantada é bastante pobre em relação a muitas outras já editadas. Contudo, para o assunto que nos ocupa neste breve artigo, parece-nos que merece bem o registo e a menção por se tratar de mais um folheto acolhido e transmitido na Terra de Miranda. Aqui fica, pois, o registo desse texto:

*Lá vem a nau Catrineta  
Que traz muito que contar  
Ouvi agora senhores*

---

<sup>1</sup> Gonçalves, V. “Teatro popular mirandês. Seguindo de um inventário dos cascos representados nas Terras de Miranda”, in José Francisco Meirinhos (Coord.), *Estudos mirandeses. Balanço e orientações*, Granito Editores, Porto, 2000, p. 170-171.

*Uma história de pasmar.*

*Andaram anos e dias  
E lá na volta do mar  
Já não tinham que comer  
Já não tinham que trajar.*

*Deitaram sorte à vida  
Qual se havia de matar  
Logo foi correr a sorte  
No Capitão General.*

*Arriba, arriba maruxinho  
Inté aquele mastro rial  
Se avistas terras de Espanha  
Ou areias de Portugal.*

*Não avisto Terras de Espanha  
Nem areias de Portugal  
Só avisto três meninas  
Debaixo de um laranjal.*

*Todas três são minhas filhas  
Quem me dera de as abraçar  
A mais bonita delas  
Contigo a hei-de casar.*

*Uma está a fazer meia  
Outra a roca a fiar  
A mais novinha delas  
Está no meio a chorar.*

*Não quero a vossa filha  
Que vos custou a criar  
Só quero a Nau Catrineta  
Para com ela navegar.*

*Darei-te o meu cavalo branco  
Para com ele passear  
Não quero vosso cavalo  
Que vos custou a ganhar  
Só quero a Nau Catrineta.*

### **Algumas conclusões e perspectivas**

Os romances, folhetos e folhas volantes alimentaram o imaginário do povo mirandês durante vários séculos. Ao lado da literatura escrita, fixa, cresceu outra literatura, livre, alimentada pelas fontes perpétuas da

imaginação, viva e sonora, secreta e obstinada, como rio correndo na solidão das fragas, alimentando-se da essência da antiguidade. Essa literatura foi feita para o canto, para a declamação, para ser lida e ouvida em voz alta. Por isso, os textos impressos depressa foram absorvidos pelas águas da improvisação popular. Aqui jorra toda a torrente passional e vitalista de um povo pouco dado a longas reflexões. E aqui reside também parte da explicação para a sorte efémera destas produções.

Mas a cultura popular, porque é viva e utilitarista, tem a grande capacidade de absorver, conservar, reinventar e fazer renascer, sempre que tal se julgue necessário (ou útil), os textos que julgávamos desaparecidos. Por isso, nunca podemos dizer que este ou aquele romance se perdeu. Nalguma ocasião talvez ele renasça de uma voz anónima ainda capaz de dar vida a esses verbos eternos.

Do que resta desse manancial profundo, perdido na memória de alguns ou, eventualmente, abandonado em algum recanto, temos o dever de o resgatar, prestando-lhe o devido respeito que nos merecem as coisas antigas e preciosas, que contribuem para a riqueza e para a espessura identitária da Terra de Miranda.

#### **Bibliografia**

- Estudos de philologia mirandesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1900, Vol. I, *Opúsculos*, Vol. IV, Parte II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929
- Almeida Garrett, *Romanceiro*, Lisboa, Biblioteca Ulisseia, 1997.
- Ferreira Deusdado, *Escorços Transmontanos*, Livrarias Aillaud e Bertrand, Lisboa, 1912
- Gonçalves, V. “Teatro popular mirandês. Seguido de um inventário dos cascos representados nas Terras de Miranda”, in José Francisco Meirinhos (Coord.), *Estudos mirandeses. Balanço e orientações*, Granito Editores, Porto, 2000
- Márcia Abreu, *Histórias de cordéis e folhetos*, Mercado das Letras, São Paulo, 2006
- Mourinho, A. M., “Apontamentos sobre o Conto popular mirandês”, in *Actas do Colóquio Internacional de Etnografia*, Vol. VI, Câmara Municipal de Santo Tirso, Santo Tirso, 1963
- Mourinho, A. M., *Terra de Miranda - Coisas e factos da nossa vida e da nossa alma popular*, Câmara Municipal, Miranda do Douro, 1995
- Pinto-Correia, J. D., *Romanceiro oral da tradição portuguesa*, Edições Duarte Reis, Lisboa, 2003

## **HARMONIE DU SOIR OU À LA RECHERCHE DE LA ... PERFECTION FORMELLE**

**Corina-Amelia GEORGESCU**  
georgescu\_c@yahoo.fr  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*A lire et à relire cette poésie, nous nous sommes toujours posé une question : se veut-elle être une manière d'exprimer la douleur pour un amour à jamais perdu, étant destinée uniquement au lecteur, ou bien pourrait-elle être interprétée comme un essai du poète de persuader l'être aimé du fait que le souvenir si religieusement gardé aux tréfonds du cœur pourrait être le germe d'un amour renouvelé ?*

*Mots-clés : amour, musicalité, perfection formelle*

Résonances discrètes, mais pathétiques, chuchotements calmes, mais en même temps passionnels, images qui se débattent entre le rêve et une réalité sublime, c'est ainsi que l'on pourrait définir fugitivement la poésie *Harmonie du soir* de Baudelaire. Admirablement écrite, elle plonge le lecteur dans un univers affectif qui le comble. A lire et à relire cette poésie, nous nous sommes toujours posé une question : se veut-elle être une manière d'exprimer la douleur pour un amour à jamais perdu, étant destinée uniquement au lecteur ou bien pourrait-elle être interprétée comme un essai du poète de persuader l'être aimé du fait que le souvenir si religieusement gardé aux tréfonds du cœur pourrait être le germe d'un amour renouvelé ?

A une analyse plus attentive, l'« arsenal » rhétorique semble dessiner toute une stratégie que nous serions tentés de considérer comme ayant pour but de persuader ( il y en a plein de raisons à ce sujet): la valeur véhiculée par la poésie est l'amour profond qui transparait à travers un discours expressif et impressif à la fois, où on remarque des phénomènes d'identification renvoyant au locuteur.

La poésie laisse son lecteur en suspens quant à son thème jusqu'au dernier vers qui l'éclaircit en la définissant comme une poésie d'amour. La première observation est certainement d'ordre formel : *Harmonie du soir* c'est ce que l'on appelle une poésie à forme fixe, plus précisément un pantoum imparfait : le deuxième et le quatrième vers de la première strophe deviennent le premier et de troisième vers de la strophe suivante et le premier vers de la poésie devrait être le dernier, tout comme le troisième devrait être le pénultième ; c'est cette dernière

condition qui n'est pas remplie par la poésie de Baudelaire. Tout cela rend compte de l'importance du contexte.

Le titre de la poésie qui contient le terme *harmonie* associé au fait que le poète choisit le pantoum préfigure déjà l'importance que la musique y acquiert. D'ailleurs, on décèle dans ce poème toute une isotopie « musicale » : *vibrant, les sons, valse, le violon*. Sans le vouloir, on constate l'allitération en V, allitération visible dès le premier vers : « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige ». Le mot même qui est en tête du vers commence par V et a la fonction d'attirer l'attention sur ce qui suit, comme s'il était le début d'une démonstration. En fait, ce qui suit est lié à la temporalité, donc *voici* ne fait que souligner le fait qu'un certain moment est venu. Ce moment dont on parle pourrait être celui mentionné dans le titre, c'est-à-dire le soir et repris dans le troisième vers. Le soir n'est pas un moment choisi au hasard, c'est le moment où tout semble incertain, les choses perdent leurs contours précis, l'âme est en proie à la mélancolie :

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;  
Valse mélancolique et langoureux vertige !*

Cette strophe est mise non seulement sous le signe de la musique, mais également sous celui du mouvement : *vibrant, tournent, valse, vertige*. Ce mouvement semble un mouvement circulaire (les pas de valse à l'aide desquels on avance en cercle, le verbe *tourner* et la sensation de *vertige* afférente) qui se retrouve redoublé au niveau formel : premièrement par la répétition des vers, secondairement par le retour de la rime qui a les mêmes sonorités jusqu' à la fin de la poésie. Les vers finissent phonétiquement soit en [wɑ : R], soit en [i : □] L'allongement d'une voyelle ouverte crée une sensation de tranquillité, tandis que la présence de la voyelle fermée [i] en association avec la consonne suivante reproduit le bruit et le mouvement. L'inversion ou plus précisément le chiasme du dernier vers semble reproduire le changement des places des danseurs. Force nous est de constater une présence impressionnante des liquides : dans pas mal de cas un mot sur deux contient au moins une liquide ce qui contribue à la musicalité de la poésie. Deux autres remarques s'imposent quant au niveau (Greimas, A.-J., 1972) phonico-prosodique et les deux mettent en valeur le thème généré par les mots *mélancolique* et *langoureux*, thème qui dessine le cadre affectif de la poésie :

Il s'agit premièrement de la présence des voyelles nasales (en nombre de huit) qui soulignent le sentiment de mélancolie, de tristesse. Perfection recherchée ou pure coïncidence, les trois autres strophes ont une voyelle nasale de plus, c'est-à-dire neuf. Il semble que cette atmosphère assez sombre de début devienne de plus en plus pesante. Notre deuxième remarque concerne la disposition phonétique dans les mots qui forment le chiasme : « Valse mélancolique et langoureux vertige! » [v] en début du premier mot de la première partie du syntagme, mais aussi en début du premier mot de la deuxième partie de celui-ci, ainsi que les liquides présentes dans tous les mots de ce vers. L'impression créée par le renfermement des adjectifs par les noms (du point de vue spatial, les adjectifs en question sont disposés entre les noms) accentue la sensation de malaise, de vertige et de tristesse. La synesthésie du troisième vers qui associe trois sensations (auditive, olfactive, kinésique) ne fait que mettre en évidence l'effet total subi par les sens dans ce contexte.

Un seul mot énigmatique, lié aux autres uniquement par le fait qu'il est introduit dans une comparaison, semble isolé dans la première strophe : *encensoir*. Il ne l'est pas dans l'intégralité de la poésie, car on remarque d'autres mots qui font partie du vocabulaire religieux et sur lesquels on reviendra vers la fin de la poésie : *reposer*, *ostensor*.

La tristesse devient de plus en plus forte, étant accentuée par une comparaison : *Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige*. Le violon par sa plainte devient une sorte d'équivalent concret de l'âme qui souffre. Le dernier vers de la deuxième strophe ressemble à une sorte de conclusion à ce sujet et ajoute une image kinésique aux nombreuses images auditives mentionnées jusqu'ici :

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;  
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;  
Valse mélancolique et langoureux vertige !  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

Nous assistons à ce que l'on puisse appeler une agglomération rhétorique constituée à partir de trois comparaisons, un chiasme et un oxymoron. C'est d'ailleurs ce dernier vers celui qui constitue la nouveauté de la strophe et qui attire l'attention du lecteur. Au niveau phonique, nous remarquons la présence constante de la voyelle [i] avec six occurrences dans les deux premières strophes, tandis que dans les deux derniers quatrains, la même voyelle apparaît huit fois. Voyelle fermée, qui est presque proche du cri, elle s'inscrit dans le même registre

de la tristesse et de la mélancolie. A ce propos, nous remarquons que l'adjectif *triste* s'ajoute aux autres adjectifs qui dessinent l'état d'âme : *mélancolique, langoureux*. Il y a un trait phonique qui les unit : la présence des liquides [l] et [r].

La troisième strophe y ajoute un autre adjectif de la même série, *tendre*, qui détermine le nom *cœur*. La seule relative (et d'ailleurs la seule subordonnée de la poésie) se rapporte au même terme : *qui hait le néant vaste et noir*. Le cœur tendre ne supporte pas le vide qui s'est créé, le néant qui l'afflige.

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*

La valse, tout comme les autres mouvements disparaissent dans cette troisième strophe, la musique s'estompe, il n'y a que le violon qui frémit encore et tout cela est remplacé par les images visuelles qui décrivent un coin d'un paysage le soir : les deux éléments visuels de ce paysage sont le ciel et le soleil. Traditionnellement image de la vie, du pouvoir, le soleil constitue ici le centre d'une image qui fait penser à la mort : *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige*. Ce dernier vers qui, tout comme dans les autres strophes, a la fonction de conclusion de la strophe en question, rompt l'harmonie au niveau morphologique, car il est le seul de toute la poésie mis au passé composé, les autres verbes étant au présent qui joue sur toute une gamme de valeurs : du présent momentané introduit par « voici » au présent généralement valable si fort dans le dernier vers de la poésie. Le passé composé qui, par son spécifique, rend l'aspect accompli est employé pour souligner une action irréversible : la blessure qui entraîne la mort du soleil. Le sang qui fait penser à la « blessure du soleil », renvoie également à la couleur rouge, au rouge du coucher du soleil, mais également au rouge de la passion. Le verbe *se noyer* suggère la mort, apparente pour le soleil qui se couche, mais totale pour l'âme du poète. L'allitération en [s] semble imiter le silence qui reste après cette mort violente et douloureuse, suggérée par le verbe *se fige* qui scelle un décor où rien ne bouge plus et où il n'y a aucun bruit.

La ponctuation des trois premiers quatrains est répétitive, étant composée de plusieurs points-virgules, points d'exclamation et deux virgules. Tout cela équivaut à plein de pauses qui reproduisent les soupirs. La dernière strophe manifeste une certaine particularité quant à

la ponctuation : la présence des points de suspension après le pénultième vers, c'est-à-dire juste avant le dernier qui est la conclusion de la poésie et qui donne la clé pour déchiffrer le mystère ou la cause de ses sentiments de tristesse profonde :

*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige !  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !*

Le premier vers illustre la place accordée par le poète aux sentiments et au fait que tout s'efface (y compris musique et mouvement) lorsqu'un tel état d'esprit s'instaure. L'autre vers repris est celui dont on vient de parler « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige... » qui change un peu de sens replacé dans ce nouveau contexte, avec une autre ponctuation. Les points de suspension font place à une réflexion ou, peut-être à un instant de mélancolie, l'accent ne tombant plus sur l'image visuelle proprement-dite, mais sur son effet sur le lecteur.

Les deux vers nouveaux qui brisent les formes canoniques du pantoum sont en quelque sorte apparentés par l'idée de passé qui s'en dégage. Les mots en question sont *passé*, *vestige*, *souvenir*. Les deux derniers lexèmes renvoient à ce qui reste du passé; il y a, en outre, une opposition implicite entre le passé et le présent, le passé étant celui considéré comme *lumineux*. Que peut-on déduire du présent ? Qu'il est sombre, noir comme le néant... L'indéfini *tout* acquiert dans ce contexte un sens de totalité, impliquant le fait que même les moindres vestiges du passé seront religieusement recueillis, quelles qu'en soit leur nature et leur importance.

A propos de ce soin religieux pour le passé... nous revenons à la remarque faite au début de l'analyse : quelle est la place et la signification de la religion dans ce contexte, car il y a trois mots renvoyant au vocabulaire religieux ? Les trois<sup>1</sup> apparaissent dans des comparaisons. Nous pouvons en déduire qu'il y a un chemin parallèle que le poète nous conseille à suivre, mais lequel ?

---

<sup>1</sup> Cf. au Petit Robert : Le reposoir est un support en forme d'autel sur lequel le prêtre dispose le saint sacrement au cours d'une procession ou meuble sur lequel on place l'hostie consacrée dans une église ; l'encensoir est une sorte de cassolette suspendue à des chaînettes dans laquelle on brûle l'encens ; l'ostensoir est une pièce d'orfèvrerie destinée à contenir l'hostie consacrée et à l'exposer à l'adoration des fidèles, en forme de soleil rayonnant.

La première occurrence d'un terme religieux est liée effectivement à une similarité entre le parfum des fleurs et celui de l'encens, la deuxième opère un rapprochement entre le ciel et une sorte d'autel. Pour expliquer la deuxième et la troisième occurrence, on se rapportera au dernier vers de la poésie: « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! »

Le niveau morphologique (Greimas, J.-A., 1972) fait apparaître un adjectif pronominal possessif de la deuxième personne du singulier qui renvoie à *tu* et un pronom personnel tonique qui renvoie à *je*. Il s'agit en fait des deux acteurs impliqués dans cette histoire : la femme aimée et l'homme qui l'aime. Cet emploi séparé de la première et de la deuxième personne du singulier au lieu d'un nous englobant les deux amants marque clairement une séparation, fait accentué par l'appartenance des deux éléments à deux classes morphologiques différentes.

Cette séparation est celle qui éclaire le lecteur et pose comme définitif le thème de la poésie : il s'agit d'une poésie d'amour. Le ciel est comme une sorte d'autel de l'amour. Dans ce sanctuaire, le souvenir de la femme aimée devient l'équivalent de l'ostensor si nous prenons en considération le fait que l'ostensor est le contenant et l'hostie est le contenu. Similairement, le souvenir devient le contenant et la femme qui le peuple – le contenu.

Le poète célèbre l'amour comme religion et la femme comme déité centrale de cette religion. La forme de l'ostensor, celle du soleil rayonnant, clôt l'isotopie de la lumière s'associant aux termes *lumineux*, *luit* qui sont tous liés au bonheur du passé où le poète était aimé. Une question: pourquoi le poète n'a pas employé *elle* à la place de *tu* ? Ce choix indique un certain rapprochement entre les deux êtres, une intimité, comme si le poète considérait la femme présente quelque part. Alors, les vestiges recueillis du passé n'auront-ils pas eu le pouvoir de faire renaître cet amour ?

Nous considérons donc que *Harmonie du soir* exprime d'une façon délicate le chagrin que le poète éprouve pour l'amour perdu, et, indirectement ce qui reste encore de son espoir de persuader l'être aimé du fait que le souvenir si religieusement gardé aux tréfonds du cœur pourra être le germe d'un amour renouvelé.

#### **Bibliographie**

- Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1973  
Greimas, A.-J., *Pour une théorie du discours poétique*, in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972  
Le Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970

## **MENSONGE ET DÉDOUBLEMENT DANS L'AUTOBIOGRAPHIE DE SARTRE**

**Carmen ONEL**  
camy8078@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Jean-Paul Sartre exploite le mensonge, qu'il traite en dédoublement de celui qui le profère. Dans ce cas-ci, celui qui parle se divise en deux instances: celle vraie, qui dit la vérité, mais à soi-même, et celle fausse, qui dit un mensonge voué à décevoir les autres lorsqu'ils apprennent la vérité. C'est un cas de dédoublement où le narrateur laisse entendre deux voix dans la voix du même personnage et dans la même situation de communication. Mais elles ne surgissent pas en même temps, surtout puisqu'elles expriment des opinions différentes.*

*C'est toujours la voix mensongère qu'on entend la première et, ensuite, celle qui dit la vérité. En fin de compte, le narrataire entend dans une telle situation, deux voix sous l'apparence d'une seule et l'énoncé qui en résulte est polyphonique.*

*Mots-clés : mensonge, dédoublement, narrateur, narrataire, polyphonie.*

*A l'instant que j'échappais à la nature pour devenir enfin moi, cet Autre que je prétendais être aux yeux des autres, je regardais en face mon Destin et je le reconnaissais : ce n'était que ma liberté, dressée devant moi par mes soins comme un pouvoir étranger.<sup>1</sup>*

Ce *je est un autre* employé par Rimbaud pour illustrer l'acte de création et le destin du créateur d'être toujours autre, est repris par Sartre, qui définit son *moi* en tant qu'**Autre**, vu par les **autres**. Il adresse son oeuvre aux **autres**, il joue des rôles pour eux et il se regarde par leurs yeux.

« Je prétendais être » n'est donc que la synthèse de la dissimulation du narrateur qui, conscient de son propre *moi*, fait semblant d'être Autre.

Le *moi Autre*, le verbe *prétendre* et *la liberté* qui est le destin du narrateur sont les prémisses d'un énoncé polyphonique où l'on entend des voix superposées, appartenant apparemment à une seule et même instance.

Il est vrai que la personnalité de l'auteur- narrateur est une seule, mais elle est perçue différemment par ceux qui l'entourent et qui y voient, le plus souvent, un Autre que le vrai *moi*. Cela dit, nous y sommes

---

<sup>1</sup> Sartre, J.P., *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964, p. 30

en présence d'une personnalité dédoublée qui fait parler différemment, au moins deux instances distinctes. Et, pour faire entendre leurs voix, c'est le narrataire qui intervient. Sans ce dernier, le narrateur ne ferait que tracer les contours de ces perceptions différentes sans pouvoir faire parler son héros dédoublé.

En permanente collaboration avec son narrataire, le narrateur témoigne de son aliénation et de son désir d'être celui que voient les autres, mais il n'en crée pas une image complète, puisque c'est au narrataire de le faire.

Lors de l'épisode de la lecture que la mère du je narré avait faite, l'effet du dédoublement est évident et il affecte non seulement celui-ci, mais aussi sa mère:

*Anne-Marie me fit asseoir en face d'elle, sur ma petite chaise ; elle se pencha, baissa les paupières, s'endormit. De ce visage de statue sortit une voix de plâtre. Je perdis la tête : qui racontait ? quoi ? et à qui ? Ma mère s'était absentée : pas un sourire, pas un signe de connivence, j'étais en exil. Et puis je ne reconnaissais pas son langage. Où prenait-elle cette assurance ? Au bout d'un instant j'avais compris : c'était le livre qui parlait.<sup>1</sup>*

Le narrateur devient dans ce fragment de discours, narrataire. Il nous présente l'histoire d'une histoire lue, telle qu'elle avait été perçue par le petit enfant captivé par la voix de sa mère.

Il prend place, mais il ne reconnaît plus celle-ci, qui semble déjà s'endormir. Il assiste à une sorte de dédoublement de sa mère qui ne parle plus de sa voix, mais d'une *voix* « de plâtre », qui le fait perdre sa tête et ne pas savoir qu'en penser.

Il s'y agit donc, d'un double dédoublement : je narré devient narrataire, et sa mère, qui n'était qu'un personnage de son histoire, devient le narrateur d'une autre, destinée au je narré.

Celui-ci ne reconnaissait plus ni la voix de sa mère, ni son langage, ni son assurance. Il était bien entendu que ce n'était pas elle qui parlait pour son fils et il n'y avait qu'une solution : c'était le livre qui parlait et la mère n'était que sa voix. C'était le livre qui lui avait imposé cette voix et qui l'avait transformé en ce dont il avait besoin. C'est pourquoi tout était assez bizarre et le je narré en gardait encore le souvenir. Et maintenant, à l'âge mûr, il peut conclure: « Assurément, ce discours ne m'était pas destiné ».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Idem., p. 42.

<sup>2</sup> Idem., p. 42.

C'était, dirions-nous, le discours destiné à transformer sa mère et, pourquoi pas, même à le transformer lui-même:

*Quelqu'un se mit à poser des questions : l'éditeur de mon grand-père [...] ne perdait aucune occasion d'exercer la jeune intelligence de ses lecteurs. Il me sembla qu'on interrogeait un enfant : à la place du bûcheron, qu'eût-il fait ? Laquelle des deux sœurs préférerait-il ? Pourquoi ? Approuvait-il le châtiment de Babette ? Mais cet enfant n'était pas tout à fait moi et j'avais peur de répondre. Je répondis pourtant, ma faible voix se perdit et je me sentis devenir un autre. Anne-Marie aussi, c'était une autre, avec son air d'aveugle extralucide : il me semblait que j'étais l'enfant de toutes les mères, qu'elle était la mère de tous les enfants.<sup>1</sup>*

Le narrateur/ je narré devient sans aucun doute le narrataire de l'histoire lue par sa mère. Il est conscient de ce que lui demande le narrateur de cette histoire, mais il a peur d'accomplir ses tâches, parce qu'il ne se sent plus être soi-même: « mais cet enfant n'était pas tout à fait moi ». Nous y entendons les voix de l'éditeur et du narrateur de l'histoire actualisée par celle de la mère du petit enfant, qui n'est plus le même, à son avis: « je répondis pourtant, ma faible voix se perdit et je me sentis devenir un autre ».

Le narrateur de l'autobiographie n'oublie pas son narrataire ni même dans une telle situation, où tout semble être renversé et les rôles, devenir autres. Il lui rapporte les questions et il lui raconte qu'il y avait répondu, même s'il ne semblait pas être soi-même. C'est tout dont le narrataire a besoin pour pouvoir donner voix à cet enfant autre qui était devenu son narrateur: « A la place du bûcheron, j'aurais fait... ou Je préfère la cadette » ou bien « Je suis d'accord avec le châtiment de Babette ». Il réussit ainsi à retrouver la voix faible du narrateur devenu narrataire et lui emprunter de la certitude de son expérience. (Le narrataire doit connaître l'histoire du bûcheron.)

Ce dédoublement dont le narrateur de l'autobiographie est conscient est dû tout d'abord au dédoublement de sa mère, qui devient « la mère de tous les enfants » et change d'air et change de voix sous l'influence de la lecture d'un livre qui a des pouvoirs magiques. C'est pourquoi il semble au narrateur qu'il est « l'enfant de toutes les mères », même s'il est conscient qu'il n'en a qu'une. Le verbe *sembler* implique ainsi, à la fois, la thèse et l'antithèse de l'énoncé, à savoir:

PDV1 : *Je suis l'enfant d'une seule mère, la mienne.*

---

<sup>1</sup> Idem., p. 42.

et

PDV2 : *Je suis l'enfant de toutes les mères.*

qui s'excluent réciproquement.

Le narrateur emploie le verbe *sembler* pour exprimer donc deux points de vue différents, sans les présenter explicitement et sans utiliser la conjonction *mais* précédant, par exemple, un verbe ou une expression du type *croire* ou « avoir l'impression que » : « Je suis l'enfant de ma mère, mais j'ai l'impression que je suis l'enfant de toutes les mères ».

Au moment où la lecture a été interrompue, je narré redevient narrateur de son propre histoire de vie et quitte la place du narrataire que lui avait attribué un livre, par l'intermédiaire de sa mère.

Qu'il soit narrateur ou narrataire, le je narré est toujours accompagné par le narrateur / je narrant qui sait tout ce qui s'est passé à celui-ci et qui le raconte à son propre narrataire.

Ce dédoublement narrateur / narrataire ne fait que multiplier les voix qu'on entend dans le discours et c'est le narrateur même qui nous l'indique: « de ce visage de statue sortit une voix de plâtre ou ma faible voix se perdit et je me sentis devenir un autre ». Les voix connues disparaissent et perdent leur sens, afin d'être remplacées par d'autres. Mais c'est toujours par les premières, que nous pouvons entendre parler ces autres et en devenir conscients.

De sa double personnalité, le narrateur témoigne encore en racontant l'histoire de la lecture des magazines et des livres indignes, qu'il faisait avec la complicité de sa mère et de sa grand-mère, sans en souffler un mot à son grand-père. Mais il arrive que celui-ci apprenne un jour le secret. Il se fâche contre les deux femmes et celles-ci « mirent tout sur mon dos : j'avais vu les magazines, les romans d'aventures, je les avais convoités, réclamés, pouvaient-elles me les refuser ? »<sup>1</sup>

Nous remarquons dans ce fragment de discours que le narrateur se cite soi-même en citant les deux femmes. Il rapporte les mots des deux femmes qui ne faisaient autre chose que rapporter, elles aussi, les mots du narrateur et interroger son grand-père si elles pouvaient le refuser. Grand-père avait cru que les mots des femmes étaient vraiment ceux de son petit-fils. Mais le narrateur contredit ce point de vue: « Cet habile mensonge mettait mon grand-père au pied du mur : c'était moi seul qui trompais Colomba avec ces ribaudes trop maquillées ».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Idem., p. 66.

<sup>2</sup> Idem., p. 66.

S'il ne s'agissait pas d'un mensonge, nous pourrions parler de mots rapportés deux fois: prononcés d'abord par le narrateur-je narré, ils auraient été repris par les deux femmes et ensuite rapportés par le narrateur-je narrant. Mais, dans la situation donnée, le narrataire apprend assez vite qu'il n'entend pas trois voix dans le discours, mais seulement deux, représentant deux points de vue différents:

PDV1: *Il nous a demandé de lui acheter les revues,*

des deux femmes, et

PDV2: *Je ne leur ai pas demandé les revues,*

du narrateur.

Il est bien évident que les deux points de vue sont opposés et d'autant plus la polyphonie du discours qui les contient est observable.

*Je crus avoir deux voix dont l'une – qui m'appartenait à peine et ne dépendait pas de ma volonté- dictait à l'autre ses propos ; je décidai que j'étais double. Ces troubles légers persistèrent jusqu'à l'été : ils m'épuisaient, je m'en agaçais et je finis par prendre peur. « Ça parle dans ma tête », dis-je à ma mère qui, par chance, ne s'inquiéta pas.<sup>1</sup>*

Puisque le je narré était double il devait parler à deux voix ! Ce qui est très intéressant c'est le fait qu'il n'était qu'un petit enfant de 10 ans et qu'il en était déjà conscient. Il en parlait à sa mère sans que celle-ci s'inquiète... Mais qui est-ce qui parlait ? Sa voix ou sa voix autre qui avait un pouvoir extraordinaire sur la première ? A notre avis, c'est un mélange de voix qui parlent par l'intermédiaire de la première. Tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit est le résultat d'une double personnalité, qui doit nécessairement s'exprimer par une double voix : c'est la voix virtuelle, de la conscience, peut-être, qui parle seulement et de manière directe au narrateur, et la voix qui parle au narrataire, la voix douée de sonorité, d'intonation et de pouvoir sur celui-ci.

Nous sommes donc toujours devant une situation de dédoublement du narrateur, dédoublement qui semble dominer tout le discours autobiographique de Sartre, qu'il s'agisse du passé ou qu'il s'agisse de l'avenir. « On me disait souvent : le passé nous pousse, mais j'étais convaincu que l'avenir me tirait ».<sup>2</sup>

Le point de vue PDV1 des autres :

PDV1 : *Le passé nous pousse.*

est ici contredit par le point de vue PDV2 du narrateur :

---

<sup>1</sup> Idem., p. 183.

<sup>2</sup> Idem., p. 199

qui , en employant l'imparfait du verbe **être** s'érige en porte-parole du je narré, et qui en introduisant son point de vue par le **mais** adversatif contredit le premier point de vue, celui des autres.

Nous y entendons, donc, les deux voix du narrateur, qui s'opposent à une troisième, celle des autres, représentées dans le discours par le pronom personnel **on** qui ne renvoie pas à quelqu'un, à une personne déterminée, mais qui laisse comprendre que c'est toute une tradition qui est incluse dans ce **on**.

Jean-Paul Sartre exploite aussi le mensonge en tant que dédoublement de celui qui le profère.

*Un jour - j'avais sept ans- mon grand-père n'y tint plus : il me prit par la main, annonçant qu'il m'emmenait en promenade. Mais à peine avions-nous tourné le coin de la rue, il me poussa chez le coiffeur en me disant : « Nous allons faire une surprise à ta mère. » J'adorais les surprises. Il y en avait tout le temps chez nous. [...]*

*Il y eut des cris mais pas d'embrassements et ma mère s'enferma dans sa chambre pour pleurer : on avait troqué sa fillette contre un garçonnet.<sup>1</sup>*

Nous nous intéressons tout d'abord à la partie finale du premier énoncé du fragment cité: « annonçant qu'il m'emmenait en promenade », qui fait le narrataire penser aux mots dits par le grand-père . Mais l'énoncé suivant commence par un *mais* adversatif qui soulève déjà la question sur la vérité de ce qui était déjà interprété. Son grand-père pousse le narrateur – je narré chez le coiffeur et il ne lui dit pas « On va te faire couper les cheveux » comme il était normal, prenant en compte où ils étaient entrés, mais « Nous allons faire une surprise à ta mère. » Le narrateur-je narré en est ravi.

Chez eux il y avait toujours des surprises! C'était le moment d'en offrir une autre à sa mère ! Et il se laisse couper les cheveux, même si sa mère ne le voulait pas.

Mais la surprise n'a pas été une belle surprise!

Et nous assistons à une désillusion triple. Tout d'abord, on déçoit le je narré : le grand-père lui dit qu'ils vont se promener, mais il le pousse chez le coiffeur. Ensuite, il lui promet une surprise pour sa mère, qui n'en est qu'une mauvaise, et sa mère en est aussi déçue après avoir cru qu'ils allaient se promener.

---

<sup>1</sup> Idem., p. 90.

C'est donc le grand-père qui déçoit les deux et le narrateur assiste à cette scène qu'il raconte à son narrataire pour le faire témoin de tout ce qu'il avait été jusqu'au moment de la narration et pour trouver ainsi le sens de son devenir.

Les personnages sont donc trompés par les mots du grand-père qui annonçait la promenade.

Le narrataire, cependant, aurait pu se rendre compte de la tournure inattendue des faits, car le narrateur lui fournit un indice : *mon grand-père n'y tint plus*, conclusion tirée après avoir raconté la lutte du grand-père avec la mère qui ne voulait pas couper les cheveux de son fils.

Il est bien évident que ce n'était qu'un plan du grand-père qui était parfaitement conscient de ce qu'il disait et de ce qu'il allait faire.

En disant « Nous allons nous promener », par exemple, il savait qu'il disait « Nous allons chez le coiffeur ». Il y a donc une divergence entre la voix du grand-père et sa pensée. Il s'est dit à soi-même « *Je vais avec le petit chez le coiffeur* », mais aux autres, qui devaient être trompés, il dit toute autre chose, qui les fasse s'éloigner de la vérité qu'ils apprendraient un peu plus tard.

Dans ce cas-ci, le grand-père devient deux hommes : celui vrai, qui dit la vérité, mais à soi-même, et celui faux, qui dit un mensonge voué à décevoir les autres lorsqu'ils apprennent la vérité. C'est un cas de dédoublement où le narrateur laisse entendre deux voix dans la voix du même personnage et dans la même situation de communication. Mais elles ne surgissent pas en même temps, surtout puisqu'elles expriment des opinions différentes.

C'est toujours la voix mensongère qu'on entend la première et, ensuite, celle qui dit la vérité. En fin de comptes, le narrataire entend dans une telle situation, deux voix sous l'apparence d'une seule et l'énoncé qui en résulte est polyphonique.

#### **Bibliographie:**

- Ducrot, O. *Le Dire et le dit*, Editions de minuit, Paris, 1984;  
Holm, H.V., *Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique* in *Le regard du locuteur*;  
Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1996;  
Roventa-Frumusani, D., *Analiza discursului*, Tritonic, Bucuresti, 2005;  
Sartre, J.P., *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964 ;  
Tutescu, M., *L'Argumentation*, EUB, Bucuresti, 1998.

## **UNA VISIÓN PANORÁMICA SOBRE LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN**

**Madalina LUPU**  
mada\_irene@yahoo.com  
**Facultad de Letras**

### **Resumen**

*Las cuatro historias, denominadas sugestivamente sonatas ("Sonata de Primavera", "Sonata de Estío", "Sonata de Otoño" y "Sonata de Invierno") cantan las aventuras de un personaje enigmático que se toma como el propio autor. Del mismo modo que en una sonata musical, el tono sube y baja en las aventuras del personaje con cada una de las historias. El ambiente, el tiempo, las situaciones cambian, lo que participa implícito a la personalidad del personaje. Lo vamos a encontrar en edades distintos y por eso la imaginación creativa les ha asociado a cada estación del año: primavera - juventud, estío - plenitud, otoño - madurez, invierno - vejez. Después de encuadrar las cuatro Sonatas tratamos de observar como está representado el personaje en su nombre Xavier, el Marqués de Bradomín. Algunas afirmaciones de la crítica literaria entrenan al lector recordar y pensar a un mito muy conocido: el de Don Juan, lo que hace posible la asociación entre el personaje de la obra y el del mito. La visión cambia y de este modo el centro de interés está sobre la vida amorosa del protagonista.*

*Palabras clave: época moderna, mito, personaje enigmático, exotismo, donjuanismo*

Con el siglo XX en la creación literaria de Valle-Inclán se abre una nueva etapa. Después *Flor de santidad* aparecen las cuatro *Sonatas*. Si en sus primeras narraciones el autor crea personajes, situaciones, temas, motivos, técnicas, ahora les aplica en estas obras para poder relevarse en sus distintas funciones.

*Las Sonatas* se nos presenta como un libro de memorias en que el anciano Marqués de Bradomín evoca cuatro momentos distintos de su vida: una aventura juvenil, otra de la segunda juventud, otra de la madurez y otra de la vejez. Cada relato tiene una ambientación geográfica, temporal y rítmica precisa. En un estudio sobre las *Sonatas*, Alonso Zamora Vicente expone que: "...*las Sonatas* se nos ofrecen como un conjunto de libros, cuatro, destinados a cada una de las estaciones del año. Cada *Sonata* pretende encerrar en sus páginas un estado de ánimo, una peripecia vital, dentro de un marco (el de la estación: clima, luz, movimiento) de evocación poética, sentimental: la evocación que surge en nosotros a la sola enunciación de esa época del

año. Primavera - juventud, arrogante lozanía; estío - plenitud, fiebre derramada; otoño - pensativa, añoranza, dorada tristeza de septiembre; invierno - senectud, presencia de la ruina inevitable, atroz actualidad del corazón lejano y sucesivo. Cada *Sonata* alegoriza un episodio, un estado de ánimo en indisoluble correspondencia con la edad del personaje y la época del año. »<sup>1</sup>

Lo que intenta el crítico por esta descripción es atraer nuestra atención hacia unas aventuras de un personaje bastante enigmático. Lo podemos encontrar en distintas aventuras de la vida pero hechas por un mismo personaje por su nombre Xavier, el Marqués de Bradomín.

De gran importancia es la nota introductoria de la primera Sonata, que impone al lector una prescripción de lectura: « Aquellas páginas son un fragmento de las Memorias Amables, que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable, el más admirable tal vez. Era feo, católico y sentimental. »<sup>2</sup>

De ese modo el lector está invitado a analizar la relación entre el texto y la estructura mítica, la del Don Juan.

*Las Sonatas*, creadas como fragmentos se integran dentro de la obra "Memorias del Marqués de Bradomín" a base de una estructura circular lograda por medio de la evocación del protagonista - narrador. Hay un clarísimo desdoblamiento entre el Bradomín protagonista, apasionado degustador de los placeres sensuales y el Bradomín narrador, que mira con nostalgia esos hechos tan lejanos. Vilanova (Ta, 384-384) apunta que la elección de la fórmula autobiográfica resulta muy eficaz, permitiendo al personaje hacer incesante ostentación a sus pecados pasados, y este parece ser uno de los objetivos de las Sonatas. El primer signo de que el narrador es consciente de su obra lo encontramos en la Sonata de Primavera, cuando el viejo narrador evoca con melancolía el pasado: « Confusos recuerdos de otros tiempos y otros amores se levantaron en mi memoria. Todo el pasado resurgía con una gran tristeza y un gran remordimiento. Mi juventud me parecía mar de soledad y de tormenta, siempre en noche. »<sup>3</sup> Bradomín evoca su juventud cuando tenía: « La petulancia de los 20 años. »<sup>4</sup> En el recuerdo se confunden los pensamientos del Marqués cuando habla de sus preocupaciones amorosas

---

<sup>1</sup> Zamora Vicente, Alfonso, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, segunda edición Madrid, Gredos, 1969

<sup>2</sup> Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa-Calpe (colección Austral), 1998

<sup>3</sup> Idem., 35

<sup>4</sup> Valle-Inclán, Ramón del, 1998, p. 36

de aquel momento, que les describe como “éxtasis” o del recuerdo en el instante, en que ya viejo escribe sus memorias.

Además de la presencia constante del marqués, da unidad a las cuatros novelas el hecho de que a veces se hable de situaciones y personajes ya conocidos al lector. Lo que importa es el pasado, el presente sólo se alude y el futuro ni se nombra. Como dice Sender: « En las cuatro Sonatas el pasado es grávido y firme [...]. El presente es fugitivo e incierto. Y el futuro no existe. »<sup>1</sup> Todo esto representa una cierta demostración de que las Sonatas son unas rememoraciones del pasado.

La Sonata de primavera (1904) corresponde a un momento de la vida amorosa del joven Bradomín en el ambiente artístico del norte de Italia. El marqués nos cuenta un intento de seducción que no logra. Es un ambiente lujoso de un palacio. Tiene que hacer llegar un mensaje del Papa, pero la persona a la que lo tiene que entregar, monseñor Gaetani, se está muriendo. En el palacio se encuentra también la princesa Gaetani, que tiene varias hijas; la primera, M<sup>a</sup> Rosario va a entrar en un convento, y el Marqués que se siente atraído por ella intenta conquistarla. Ella lo toma por el diablo y huye de él. A parte de lo divino y lo satánico, también aparece la muerte y el amor (Eros y Tánatos). No sólo la muerte de monseñor Gaetani, sino también la muerte en brazos de M<sup>a</sup> Rosario de su hermana pequeña.

La Sonata de estío (1903) se sitúa en México. Domina el ambiente tropical, exultante y mórbido, la luz, el color y la musicalidad, marco de tempestuosas pasiones. Es una historia de amor plena. También es una historia de Eros y Tánatos. En un viaje a México, el Marqués de Bradomín conoce a la Niña Chole de lo que se enamora. Valle-Inclán carga una vez más las tintas de la perversión y al amor adúltero de las protagonistas se une el incesto, la Niña Chole haciendo vida marital con su propio padre. La juventud del viajero Marqués de Bradomín sugiere al don Juan toda su plenitud de conquistador: « aunque no lo confesase, y acaso sin saberlo, era feliz, con esa felicidad indefinible que da el poder amar a todas las mujeres »<sup>2</sup> dice el Marqués como tarjeta de presentación. La coprotagonista de la Sonata es la Niña Chole, que recree el mito de la mujer fatal..., ejemplifica la niña-mujer, maliciosa, lejana y sensual, que busca el placer en las situaciones perversas. En esta situación la niña Chole se convierte en contrapunto de María Rosario, personaje angélico

---

<sup>1</sup> Brown G.G., *Historia de la literatura española*, vol 6/1: El siglo XX, Ariel, Barcelona, 1998

<sup>2</sup> Valle – Inclán, Ramón del, op. cit., 11

de la Sonata de primavera. Con esta conquista, Valle-Inclán se adentra en uno de los tópicos de finales del siglo XIX y principios del XX: el de la búsqueda de la mujer exótica, que no es otra cosa que el ansia de una realidad más allá del continuo hastío de la rutinaria vida pequeñoburguesa.

La Sonata de otoño (1902), está localizada en Galicia. La acción se sitúa en el palacio de Brandeso, donde acude Xavier para acompañar en sus últimos días a su prima Concha, una mujer con la que tuvo una relación amorosa anteriormente. Es un sentimiento de melancolía porque es un amor pasado. La sensación que proyecta toda la Sonata es la decrepitud y muerte, en contraste con la vigorosa pujanza que sugiere la Sonata de Estío. La narración está entretejida con elementos como: el adulterio, el sadismo, el masoquismo, la profusión de lágrimas y los amores enfermizos, que llegan hasta el borde de la necrofilia, elementos con que se logra crear una sensación de decadencia moral. La imagen de la mujer enferma aparece aquí subvertida por la pasión erótica que la hace olvidarse del miedo al infierno y de la respetabilidad familiar.

La Sonata de Invierno es la síntesis metafórica de una sombría y desagradable etapa de la historia de España del siglo XIX. La acción transcurre en Navarra, escenario de la tercera guerra carlista, concretamente en Estella, la capital del legitimismo. Uno de los principales temas es el carlismo. A lo largo de esta Sonata podrá rastrearse una crítica severa de Valle-Inclán a la sociedad española de su tiempo, en la que se nota el sentido irónico y amargo, característica de los esperpentos. El autor nos muestra aquí un Bradomín heroico, que combate en la tercera guerra carlista. El tema del amor también expresa tintos esperpénticos en los episodios amorosos con María Antonieta, En esta Sonata el relato amoroso se centra en las últimas aventuras de Bradomín, que sufre: « El primer frío de la vejez, más triste que el de la muerte »<sup>1</sup> Pero, sin duda, el pasaje amoroso más relevante es el de la seducción de la pobre niña novicia, Maximina que resulta ser la hija natural del Marqués de Bradomín.

Gaspar Gómez de la Serna afirmó que:

*Las Sonatas, con toda su carga modernista traspasan las lindes de su propio tiempo para adentrarse indefinidamente en la literatura universal. La estética rafaelista alcanza en ellas una cumbre de equilibrio y brillantez, de armonía plástica y exquisito cultivo de la belleza literaria pocas veces lograda [...]. Valle crea el tercer don Juan de nuestras letras: junto al don Juan trágico y barroco de Tirso y*

---

<sup>1</sup> Valle-Inclán, Ramon del, *Sonata de Primavera*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998, p 112.

*el romántico don Juan de la comedia de Zorrilla, coloca a este nuevo don Juan, espejo del decadentismo de su tiempo que une a las perversidades voluptuosas de un Casanova un punto de ironía y otro de contrición, nacidos de su triple cualidad de “católico, feo y sentimental.”<sup>1</sup>*

El autor hace referencias a la originalidad de las Sonatas, al espíritu creador de Valle – Inclán, que hace renacer el mito de Don Juan pero en variante moderna. Por eso mira atrás en la literatura española y logra una clasificación de los donjuanes españoles: lo llama “trágico y barroco” al de Tirso, “romántico” al de Zorrilla y “decadente” al de Valle - Inclán, también utilizando la frase célebre, que caracteriza plenamente a este personaje: “feo, católico y sentimental”. La pregunta es ¿qué criterios ha utilizado Gómez de la Serna para llegar a esta clasificación? Teniendo en cuenta los adjetivos que utiliza el autor es evidente que ha tenido como punto de referencia las épocas en que se han creado los respectivos personajes. De este modo el de Tirso es barroco porque pertenece a la época barroca, el de Zorrilla es romántico porque pertenece al romanticismo y el de Valle – Inclán al decadentismo de la época moderna.

**Bibliografía:**

- Brown G.G., *Historia de la literatura española*, vol 6/1: El siglo XX, Ariel, Barcelona, 1998
- Gaspar Gomez de la Serna, *Valle-Inclán - Obras escogidas*, tomo I, Madrid, Aguilar S.A de ediciones, 1971
- Valle – Inclán, Ramón del, *Sonata de Estío*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de Primavera*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa-Calpe (colección Austral), 1998
- Zamora Vicente, Alfonso, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, segunda edición Madrid, Gredos, 1969

---

<sup>1</sup> Gaspar Gomez de la Serna, *Valle-Inclán - Obras escogidas*, tomo I, Madrid, Aguilar S.A de ediciones, 1971, p. 375.

*ÉTUDES LINGUISTIQUES*



**QUELQUES CAS PROBLÉMATIQUES  
DANS L'APPROCHE DE  
L'OPPOSITION AFFECTÉ / EFFECTUÉ EN FRANÇAIS**

**maître assistant dr. Florinela COMANESCU**  
florinela\_comanescu@yahoo.fr  
**Université de Pitesti**

**Résumé :**

*Nous discutons dans cet article quelques cas qui soulèvent des difficultés dans l'approche de l'opposition affecté/effectué. Il s'agit de quelques classes de constructions ayant un sémantisme complexe, qui implique en même temps la transformation et la création d'entités. Le fonctionnement de ces classes de constructions montre que l'opposition affecté/effectué n'est pas suffisante pour envisager l'ensemble des phénomènes, c'est pourquoi il vaut mieux la placer dans un continuum sémantique.*

*Mots - clés: affecté, continuum sémantique, effectué, prototype, transitivité*

L'opposition affecté/effectué, qui correspond à l'opposition transformation / création, relève du cas de transitivité prototypique et est considérée comme essentielle pour le domaine de la transitivité. Ces notions possèdent une capacité évocatrice particulière, en raison de leur charge ontologique importante, d'où leur maniement relativement facile, qui ne semble pas nécessiter des définitions approfondies préalables.

Cependant, quelle que soit la capacité de recouvrement que l'on attribue à cette opposition dans la description, il existe des classes de constructions pour lesquelles l'application de ces étiquettes sémantiques est loin d'aller de soi. Les trois tableaux qui suivent regroupent justement de telles constructions problématiques, avec les propriétés fonctionnelles qui les caractérisent :

No.	Phrases	Propriétés fonctionnelles
1.	<i>Michel dessine un arbre.</i>	- lecture univoque (agentive) du sujet
2.	<i>Marie peint des fleurs/des arbres.</i>	- emploi absolu au niveau phrastique fréquent
3.	<i>Michel photographie l'arbre.</i>	- recatégorisation possible du procès
4.	<i>Marie signe son nom.</i>	- constructions à verbe copule synonymes

**Tableau 1**

No.	Phrases	Propriétés fonctionnelles
1.	<i>Michel allume le gaz/l'électricité.</i>	- contraintes sur la détermination du nom objet
2.	<i>Michel baisse le gaz/le feu.</i>	- constructions intransitives ou pronominales synonymes
3.	<i>L'armée coupe l'eau/l'électricité/le gaz.</i>	
4.	<i>Marie éteint l'électricité.</i>	
5.	<i>Michel installe l'eau/le gaz/l'électricité.</i>	

6.	<i>Michel met le gaz/l'électricité.</i>	
7.	<i>Michel monte le gaz/le feu.</i>	

**Tableau 2**

No.	Phrases	Propriétés fonctionnelles
1.	<i>Marie chante la chanson/le refrain.</i>	- lecture univoque (agentive) du sujet
2.	<i>Ces athlètes courent le Grand Prix/le</i>	- emploi absolu au niveau phrastique
3.	<i>marathon.</i>	fréquent
4.	<i>Marie danse ce ballet/la ronde/la</i>	- recatégorisation possible du procès
5.	<i>valse/la polka.</i>	- constructions à verbe copule
6.	<i>Michel joue la finale/un set.</i>	synonymes
7.	<i>Marie joue la ballade/la sonate/la valse.</i>	
	<i>Marie joue la comédie/la tragédie/la</i>	
	<i>pièce.</i>	
	<i>Michel répète le mot/ la phrase/ le nom.</i>	

**Tableau 3**

Ces trois classes de constructions sont intéressantes par leur sémantisme complexe, qui, tout en étant lié à la transformation/création, ne peut quand même pas être expliqué uniquement par l'un ou l'autre de ces deux termes. Du point de vue sémantique, elles décrivent des procès de reproduction d'entités (tableau 1), d'interruption (tableau 2), d'exécution (tableau 3).

La reproduction est apparentée à la création, seulement il s'agit de créer une entité qui possède l'ensemble des propriétés d'une entité déjà existante, tout en étant cependant d'une nature différente.

L'interruption est un procès encore plus complexe, parce qu'il implique de créer une discontinuité ou de refaire la continuité dans une entité qui est conçue comme un flux, mais sans que l'un ou l'autre des deux procès équivalent effectivement à des procès de transformation/création.

A son tour, l'exécution implique la simple actualisation d'une entité déjà existante, avec la création d'une nouvelle occurrence de cette entité et la disparition de celle-ci à la fin du procès.

Concernant le fonctionnement des constructions, celles liées à la reproduction et à l'exécution sont à rattacher à la création proprement dite, alors que les constructions liées à l'interruption se rattachent plutôt à la transformation.

Les deux premières classes présentent encore une particularité, liée au verbe qui apparaît dans les constructions. Ainsi, ces verbes peuvent accepter plusieurs types de noms pour la fonction objet, ce qui

fait que les constructions elles-mêmes servent à donner tout simplement des descriptions différentes du même procès :

(1) *Michel dessine un arbre.*  
*Michel dessine un portrait/des caricatures.*

(2) *Michel allume le gaz/l'électricité.*  
*Michel allume la lumière/le feu.*

Les particularités de ces trois classes de constructions soulèvent des difficultés pour le modèle de description binaire de la transitivité.

Pour l'interruption, les difficultés concernent le statut de l'entité désignée par le nom objet, avant et après le procès. La signification des constructions concerne plutôt la manifestation/non-manifestation d'une entité qui est conçue comme un continuum, comme un flux, sur lequel on peut produire une discontinuité, ou au contraire, en éliminer une. La plupart des constructions de ce type se rapportent à l'un de ces deux états extrêmes, mais il existe également deux constructions qui notent justement le passage progressif d'un état à l'autre, qui envisage le procès du point de vue de sa gradualité :

(3) *Michel baisse le gaz/le feu.*  
*Michel monte le gaz/le feu.*

De même, ces constructions sont compatibles avec des marqueurs itératifs, contrairement à ce qui est généralement affirmé par rapport aux états initial et final d'une entité affectée ou effectuée :

(4) *Michel allume le gaz/l'électricité encore une fois.*  
*Marie ferme l'eau de nouveau.*

Evidemment, la reprise d'un procès de ce type ne peut se faire qu'à la suite de l'accomplissement du procès complémentaire (on ne peut rallumer l'électricité qu'après l'avoir éteinte et on ne peut l'éteindre de nouveau qu'après l'avoir allumée), ce qui peut finalement être possible également pour les cas prototypiques (on peut casser de nouveau un verre qui a été préalablement recollé, on peut tricoter de nouveau un pull après l'avoir détricoté). Cependant, pour les cas prototypiques, l'entité ne sera plus la même, puisqu'elle aura gardé à coup sûr les traces du procès antérieurement subi, alors que pour les constructions discutées, aucune modification de ce type ne pourrait être enregistrée pour l'entité désignée par le nom objet.

De plus, à la différence des procès prototypiques pour lesquels le caractère itératif du procès ne peut se manifester que dans la successivité, pour les constructions de cette classe, il se manifeste en même temps dans la successivité et dans la simultanéité :

(5) *Marie éteint l'électricité dans la cuisine et dans le hall.*  
*Marie ferme l'eau dans la cuisine et dans la salle de bains.*

et elle devient également possible à travers la multiplication de l'argument sujet :

(6) *Marie éteint l'électricité dans la cuisine et Michel dans le hall.*  
*Marie ferme l'eau dans la cuisine et Michel dans la salle de bains.*

Ces constructions ne correspondent pas aux définitions généralement proposées pour l'objet affecté/effectué, bien qu'elles y soient cependant attachées. Il est cependant difficile de rendre compte de leur fonctionnement dans le cadre d'un modèle de description binaire.

En ce qui concerne les constructions liées à l'exécution, elles signalent par une autre voie l'insuffisance du modèle de description binaire, puisque la signification des constructions fait intervenir simultanément les deux types de sémantisme.

Ainsi, une phrase telle *Marie chante la chanson/le refrain* renvoie dans la même mesure à un procès de création et à un procès de transformation/destruction d'entités : une nouvelle entité prend existence pendant le procès, mais elle n'existe effectivement que le temps que dure l'accomplissement de celui-ci. En fait, pour ce qui est du statut ontologique de l'entité désignée par le nom objet, les faits peuvent être encore plus complexes, parce qu'il n'est pas exclu que l'existence de l'entité soit même antérieure au procès. Soit il s'agit d'une chanson ou d'un refrain précis, que l'humain ne fait qu'actualiser, soit il s'agit d'une production de sons complètement nouvelle, mais qui correspond, par sa sonorité à ce que l'on appelle normalement une chanson ou un refrain.

Concernant cette classe, elle possède également quelques constructions avec des noms objets qui ne sont pas forcément des noms d'objets fabriqués non physiques, mais qui en présentent le même fonctionnement dans le cadre de ces constructions (*le Grand Prix, le marathon, la finale, un set, le mot, la phrase, le nom*).

Dans ce cas, il serait cependant erroné d'affirmer qu'il n'y a aucune entité qui commence à exister à la fin du procès : la fin d'un doctorat ou d'une licence suppose l'existence d'une thèse ou d'un mémoire, le Grand Prix apporte au gagnant une récompense (diplôme,

médaille), mais cette nouvelle entité n'est pas désignée par le nom objet et son existence relève plutôt du savoir encyclopédique, elle n'est pas désignée par le sémantisme de la phrase.

Cette classe réunit des constructions pour lesquelles les termes *affecté* et *effectué* ne sont pas pertinents pour la description de leur sémantisme. Entre les constructions, les différences se situent à d'autres niveaux:

(7) *Marie chante la chanson/le refrain.*

suppose que la même chanson et le même refrain peuvent avoir été chantés antérieurement et peuvent également être chantés de nouveau ultérieurement, alors que

(8) *Ces athlètes courent le Grand Prix/le marathon.*

n'exclut pas que d'autres compétitions sportives aient pu avoir lieu antérieurement et succéder également à celles-ci, mais elles n'y seront nullement identiques, elles représenteront tout simplement des activités du même type.

Cependant, dans les deux cas, le référent de l'objet ne possède plus après le procès une existence effective et directement constatable, même si l'accomplissement de ce procès présente à coup sûr des effets (un enregistrement audio/vidéo, une récompense pour le gagnant de la course, etc).

Pour ce qui est de la disparité entre les constituants sujet et objet, qui est essentielle pour fonder l'opposition affecté/effectué, elle semble atteindre son plus haut degré pour cette classe de constructions.

Dans la description de la transitivité, l'opposition transformation/création joue un rôle de premier rang. Elle est fondée linguistiquement et elle permet, de plus, de rendre compte d'autres phénomènes avec lesquels elle n'entretient pas un rapport immédiat.

Les cas discutés dans cet article montrent que cette opposition n'est cependant pas suffisante pour envisager l'ensemble des phénomènes. Les deux termes de l'opposition ne représentent que les pôles d'un continuum sémantique, jalonné par toute une série de cas intermédiaires.

#### **Bibliographie :**

Desclés, J.-P., « Transitivité sémantique, transitivité syntaxique », in *La transitivité*, Rousseau, André, (Eds), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1998, p. : 161-180,

Desclés, J.-P., « Archétypes cognitifs et types de procès », in *Les typologies des procès*, Fuchs, Catherine (Eds.), Klincksieck, Paris, 1991, p. 171 – 195

Kleiber, G., *Problèmes de sémantique. La polysémie en question*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 1999

Larjavaara, M., *Présence ou absence de l'objet : limites du possible en français contemporain*, Academia Scientiarum Fennica, 2000

Riegel, M., Pellat, J.-Ch., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994

## **PREZUMTIVUL - LE PRÉSOMPTIF ET SES HÉTÉRONYMES FRANÇAIS**

**Mihaela MITU**  
mihaelamitu@yahoo.fr  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Dans notre étude nous allons considérer le mode comme une catégorie verbale que le verbe revêt pour actualiser la modalité dans le plan discursif.*

*Les études de grammaire roumaine admettent l'existence de cinq modes personnels (l'indicatif, le conjonctif, le conditionnel, le présomptif, l'impératif) et quatre modes non personnels (l'infinitif, le gérondif, forme en -înd, le participe, le supin).*

*Dans le processus de transcodage de la langue source, le roumain, en langue cible, le français, les valeurs du présomptif sont rendues par des moyens grammaticaux, lexicaux, énonciatifs différents, à savoir : le futur et ses valeurs modales, le conditionnel, le conjonctif ; phrases assertives, interrogatives ; les traits sémantiques inhérents et contextuels du verbe dans la régente (fait qui oriente déjà le contenu énonciatif vers un certain type de modalité).*

*Nous allons illustrer ces actualisations discursives différentes rencontrées dans le transcodage, faisant appel à des exemples puisés dans des textes littéraires.*

*Mots- clés : supposition, modalité, présomptif, inférence, forme, valeur*

Dans notre étude, nous considérons le mode comme une catégorie grammaticale que le verbe revêt pour actualiser dans le plan discursif la modalité<sup>1</sup>.

Dans son ouvrage *Grammaire structurale du français contemporain*, Teodora Cristea définit la modalité comme un constituant de phrase capable de caractériser les rapports entre le locuteur et son énoncé. Dans sa manifestation discursive, le mode verbal rend compte, à côté d'autres moyens linguistiques et extralinguistiques, de la manière dont le locuteur envisage le procès par rapport à la réalité. Le mode verbal est considéré comme faisant partie de la catégorie des modalisants<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette définition tâche de réunir à la fois la distinction entre le mode (catégorie grammaticale) et la modalité (catégorie logico-sémantique) et se range dans la lignée ouverte par F. Brunot qui affirmait dans son ouvrage *La pensée et la langue* que les modes jouent un rôle essentiel dans l'expression de la modalité.

<sup>2</sup> Les principaux modalisants ou modalisateurs sont les auxiliaires de modalité, les formes modales du verbe dictal, les adverbes et les adjectifs modalisants, les formes phrastiques, les moyens supra segmentaux.

La forme modale du **dictum** est sans doute l'un des moyens les plus importants dont dispose une langue pour exprimer différentes nuances de la modalité. Chaque forme verbale est dotée de valeurs modales primordiales. En même temps les différentes valeurs modales ne s'expriment pas uniquement par la forme verbale. Il existe en langue d'autres moyens capables de rendre l'attitude du locuteur envers la réalité (le procès) qu'il présente dans son énoncé. Ce sont les modalisateurs.

### 1. Les modes verbaux en roumain et en français

La tradition grammaticale roumaine<sup>1</sup> admet l'existence de neuf modes verbaux : cinq modes personnels (l'indicatif, le conjonctif<sup>2</sup>, le conditionnel-optatif, l'impératif et le « prezumtiv » - le présomptif) et quatre modes impersonnels (l'infinitif, gerunziul<sup>3</sup>, le participe, le supin).

Forme modale spécifique du roumain, n'ayant pas de correspondant identique dans d'autres langues, le nom de « prezumtiv » (le présomptif) s'est imposé relativement tard dans la linguistique roumaine, bien que certains grammairiens aient déjà signalé l'existence d'une forme verbale construite à base de gérondif, capable d'exprimer la possibilité, l'hypothèse.

### 2. Quelques repères dans l'appréhension du présomptif<sup>4</sup>

1895 – H. Tiktin dans son ouvrage *Gramatica rumînă* rattache l'expression du doute, de l'incertitude, de l'étonnement au comportement discursif du futur, du futur périphrastique et du conjonctif. Il donne comme exemple la forme du futur périphrastique : *va fi gândind*.

1897 – La même forme verbale est reprise et présentée comme un « potentiel présent » par A. Philippide dans *Gramatica elementară a limbii române*. Le grammairien donne comme exemple la phase:

Roum. *Spânul te-o fi așteptând cu nerăbdare.*

Fr. *L'homme imberbe t'attend probablement avec impatience.*

1936 – Présentant les valeurs du gérondif, Kr. Sandfeld et H.Olsen signalent dans *Syntaxe roumaine* le fait que cette forme verbale,

---

<sup>1</sup> La Grammaire de l'Académie, vol.I, 1954

<sup>2</sup> « Le conjonctif » roumain a pour correspondant français le mode subjonctif.

<sup>3</sup> « Gerunziul » a comme correspondant français le gérondif.

<sup>4</sup> Slave, E. «Prezumtivul» in *Studii de gramatică*, vol.II, Ed.Academiei R.P.R, Bucuresti, 1957 ; Trandafir, Gh., D., *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Casa Corpului Didactic a județului Dolj, Craiova, 1973

associée au futur et au conditionnel présent du verbe *a fi* (*être*), sert à l'expression de la possibilité, de la probabilité, du doute, de l'incertitude.

Roum. *Ce-o fi gândind sluga ?*

Fr. *Que pourrait-il / peut-il bien penser, le domestique ?*

Le nom du *prezumtiv* (le présomptif) apparaît pour la première fois en 1945 dans l'ouvrage *Gramatica limbii române* de J. Byck et Al. Rosetti. Les auteurs définissent le présomptif comme étant le mode verbale qui exprime une action incertaine, soupçonnée. Mais ils réduisent le paradigme du présomptif à une seule forme construite avec le futur de l'auxiliaire *a fi* (*être*) et le gérondif du verbe à conjuguer : *O fi având / il aura eu* (?). Les études d'Eugen Seidel (1955), *Problema modurilor în limba română*, et d'Elena Slave *Prezumtivul* (1955) prennent en considération les formes et surtout les valeurs d'emploi de ces formes et proposent l'idée d'une conjugaison périphrastique qui devrait réunir toutes les formes à base du gérondif qui expriment la probabilité.

Les études récentes (Trandafir, Gh., 1973, Irimia, D., 1997) sur la structure morphologique de la langue roumaine accordent au présomptif le statut de mode verbale. Nu citons en ce sens les remarques de Gh. D. Trandafir<sup>1</sup>:

*Dacă în ce privește originea, formele prezumtivului derivă, fără îndoială, din formele de viitor anterior indicativ sau din cele de perfect conjunctiv sau condițional, din punctul de vedere al limbii contemporane, paradigmele menționate reprezintă forme sinonime, forme care realizează unul și același mod: prezumtivul.*

(Si en ce qui concerne l'origine, les formes du présomptif dérivent, sans doute, des formes du futur II ou de celles du conjunctif passé ou du conditionnel, du point de vue de la langue contemporaine les paradigmes mentionnés représentent des formes synonymes qui réalisent un seul mode : le présomptif).

### **3. Pour une définition du présomptif**

Du point de vue du sens le mode présomptif se situe dans la sphère des modes exprimant l'incertitude, l'hypothèse, le doute. C'est la caractéristique qui l'oppose à l'indicatif et à l'impératif (modes de la certitude), au conditionnel optatif (mode de la potentialité, de la virtualité). Le présomptif se distingue du conjunctif du point de vue

---

<sup>1</sup> Trandafir, Gh., D., *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Casa Corpului Didactic a județului Dolj, Craiova, 1973, p. 130.

sémantique par l'accent significatif mis sur l'attitude hypothétique, de présomption exprimée par cette forme verbale (pour le conjonctif la caractéristique essentielle est l'incertitude, la non notoriété, l'affectivité<sup>1</sup>).

Le DEX donne au présomptif la définition suivante : le présomptif est le mode verbal qui présente l'action comme supposée ou probable. Elena Slave présente le présomptif comme le mode qui exprime la supposition, la possibilité ou l'incertitude portant sur le verbe ou sur un autre constituant de la phrase. I. Iordan et V. Robu définissent le présomptif comme le mode exprimant un procès possible mais qui reste incertain ou supposé ; quant à sa valeur temporelle, ces auteurs affirment que le présomptif est l'équivalent de l'indicatif présent ou du passé composé enrichis avec le sème / + dubitatif /. D. Irimia<sup>2</sup> présente le présomptif comme: « modul presupunerii, al ipotezelor privind desfășurarea sau nedesfășurarea unei acțiuni verbale, existența sau inexistența unor caracteristici ale subiectului propoziției » (Le présomptif est le mode de la supposition, de l'hypothèse concernant la réalisation ou la non réalisation d'une action verbale, l'existence ou l'inexistence de certaines caractéristiques du sujet de la phrase).

#### 4. Expression formelle du présomptif

Le mode présomptif a deux temps : le présent et le passé.

Au présent le présomptif comprend des formes qui lui sont spécifiques. Ce sont des formes analytiques obtenues par l'adjonction du gérondif du verbe à conjuguer aux formes du futur, du conditionnel présent, du conjonctif présent de l'auxiliaire *a fi* (*être*). Le gérondif suit l'auxiliaire. Le présomptif passé est une forme verbale composée par l'auxiliaire *a fi* (*être*) conjugué au futur de l'indicatif, au conditionnel présent, au subjonctif présent et le participe passé du verbe à conjuguer. Nous présentons un modèle de conjugaison au présomptif pour un verbe tel que *a citi* (*lire*).

Présomptif présent : *o fi / va fi / ar fi / să fi citind*

Présomptif passé : *o fi / va fi / ar fi / să fi citit*

Remarques:

---

<sup>1</sup> Cette division trop grossière est exigée par les besoins didactiques; en réalité nous verrons que les différentes formes verbales apparaissent comme des variantes combinatoires imposées par le contexte, auquel cas leurs valeurs de contenu sont obscurcies.

<sup>2</sup> Irimia, D., *Morfo-sintaxa verbului românesc*, Ed.Univ. "Al.I.Cuza", Iași, 1997, p. 199.

- dans le cas du verbe *a fi* (*être*) le gérondif manque parfois, les formes du présomptif étant *o fi / a fi* (pop.) / *vor fi* (au lieu de *o fi / a fi / va fi fiind*).

Roum. *O fi ora cincu.*

Fr. *Il doit être cinq heures.*

Roum. *Ascultă-mă, kir Ianulea, ce sînt dușmanii dumitale ? .. N-or fi boieri ?*  
(I.L.Caragiale, in *Irimia*)

Fr. *Dites donc, kir Ianulea, qu'est-ce qu'ils sont, vos ennemis ?*  
*...Ne seraient-ils pas des boyards, par hasard ?*

- la forme du gérondif reste toujours invariable. Pendant la conjugaison au conjonctif et au conditionnel du présomptif on remarque la neutralisation des formes de la troisième personne du singulier et du pluriel : *el / ea / ei / ele ar fi dormind / să fi dormind*.

- au passé le présomptif a des formes qu'il emprunte à d'autres temps et modes verbaux à savoir les formes populaires et littéraires du futur et du futur antérieur (ayant une valeur essentiellement modale), le conditionnel passé, le conjonctif passé. L'homonymie entre les formes est enlevée au niveau phonétique et syntaxique. Les formes homonymes acquièrent valeur de présomptif dans des contextes déterminés. La différenciation entre les formes est réalisée prenant en considération la valeur temporelle : le présomptif exprime une action simultanée au moment de l'énonciation ; le futur de l'indicatif exprime la postériorité. Pour ce qui est des formes du passé, on prend en considération le caractère absolu des formes du présomptif /vs/ le caractère relatif des formes du conjonctif et du conditionnel.

- outre l'aspect formel, la différence entre le présomptif présent et le présomptif passé est aussi d'ordre aspectuel : *inaccompli /vs./ accompli*. De même on remarque (Țenchea, M., 1999) que le sémantisme des verbes employés au présomptif présent comprend presque toujours le sème / + imperfectif / : *o fi mâncând / dormind*.

### **5. Emploi et valeurs sémantico-discursives du présomptif**

Comme mode qui implique une attitude spécifique du locuteur (cf. supra) par rapport au contenu de la communication, le présomptif se caractérise par son oralité. La fréquence des formes du présomptif est beaucoup plus élevée que celle des formes du futur II, du conjonctif passé ou du conditionnel-optatif passé. Ce fait explique la présence des occurrences (Gherasim, P.,1997) du présomptif dans des clichés discursifs du type:

*Ce s-o fi întâmplat ? (Qu'est-ce qui est arrivé ?) Care or fi fost cauzele ? (Quelles ont été les causes ?) Cine o fi sunat ? (Qui a pu bien sonné ?) De când o fi venit ? (Depuis quand est-il venu ?) De ce n-o fi răspuns ? (Pourquoi n'a-t-il, donc, pas répondu ?) Ce l-o fi apucat ? (Qu'est-ce qui l'a pris ?)*

Le présomptif est utilisé dans le discours direct, dans le discours indirect libre (avec une fréquence élevée dans la langue littéraire), dans le discours rapporté. Vu sa forte subjectivité, il est exclu des registres fonctionnels.

Les valeurs spécifiques des formes verbales appelées « modes » apparaissant plus nettement dans des phrases indépendantes. C'est la raison pour laquelle nous avons adopté comme démarche méthodologique la présentation des valeurs sémantiques fondamentales du présomptif dans des phrases indépendantes tout d'abord et ensuite dans des subordonnées.

Il n'existe pas en français un mode verbal correspondant au présomptif du roumain. Les formes de ce mode sont transcodées en français par tout un ensemble de structures appartenant au domaine sémantique de l'hypothèse, de la possibilité, de la supposition (futur antérieur, conditionnel présent ou passé, subjonctif, différents auxiliaires de mode, adverbes modalisants).

Le présomptif apparaît dans des phrases indépendantes ou dans des propositions principales qui se présentent sous la forme d'énoncés assertifs (déclaratifs) ou interrogatifs.

Prenant en considération le taux d'implication du locuteur dans ses dires, on distingue deux types de situations « suivant qu'il s'agit d'une probabilité énoncée par le locuteur et donc affirmée, ou d'une probabilité assumée par le locuteur »<sup>1</sup>

### **5.1. Probabilité affirmée – modalité épistémique**

Le présomptif formé à l'aide du gérondif du verbe à conjuguer, actualise, par ses formes, la modalité épistémique. Cette dimension épistémique de l'énoncé doit être ou bien celle de l'opinion, prédicat logique CROIRE, ou bien celle de SAVOIR (Cristea, T., 366). L'énonciation s'inscrit alors entre les deux pôles de la certitude ou l'incertitude du locuteur.

---

<sup>1</sup>Tenchea, M., *Le subjonctif dans des phrases indépendantes, Syntaxe et pragmatique, Etudes contrastives (domaine français-roumain)*, Ed. Hestia, 1999, p.88

Cette inscription du locuteur exprimant son hypothèse ou sa supposition sur le procès peut être schématisée ainsi :

P (V. Présomptif) = *Presupun / Cred / Afirm ca probabil că* P.( V. indicatif)

Pour traduire ces formes du présomptif le français dispose de l'auxiliaire modal **devoir** + infinitif; le **futur** et le **futur antérieur** à valeur modale<sup>1</sup>, les adverbess **sans doute** + indicatif et **peut-être (que)** + indicatif. Ce sont des constructions qui admettent la paraphrases par **probablement** + indicatif (paraphrase ayant une valeur plus neutre).

Roum. *Va fi având ea ceva pământ, ceva avere ...*

Fr. *Elle a peut-être quelques terres, quelques biens (=je suppose qu'elle a quelque chose)*

Roum. *A sunat cineva. O fi vecina.*

Fr. *Quelqu'un a sonné. Ce sera la voisine / Ce doit être la voisine.*

Roum. *O găsi el unde să se ascundă. (Camil Petrescu)*

Fr. *Il trouvera quelque endroit où se cacher.*

Roum. *Tata nu a venit acasă. O fi având de lucru la birou.*

Fr. *Papa n'est pas rentré. Il aura à travailler au bureau / Il doit avoir du travail / à faire / au bureau. (= Je suppose qu'il est resté à travailler).*

Roum. *Ion nu răspunde la telefon. O fi ieșit.*

Fr. *Jean ne répond pas au téléphone. Il doit être sorti.*

Le locuteur fait une supposition, une évaluation et l'énoncé traduit une probabilité affirmée par le locuteur. Le sujet parlant énonce sa position par rapport à ce qu'il dit sur le propos référentiel (dans le dernier exemple cité il s'agit de l'absence de Jean). L'interlocuteur n'est pas impliqué par cette prise de position. Il en résulte une énonciation qui a pour effet de modaliser subjectivement le propos énoncé tout en révélant le point de vue du sujet parlant. Dans l'exemple suivant le locuteur exprime son point de vue de motivation<sup>2</sup> tout en précisant la raison pour laquelle il est amené à réaliser le contenu du Propos référentiel:

Roum. *Le-o fi găsit ieftine și le-o fi luat* (M. Preda, in D. Irimia).

---

<sup>1</sup>Analysant les valeurs modales du futur, P. Imbs (1968 : 54) montre que cette forme verbale « exprime une assertion (affirmation ou négation) dans laquelle les chances de réalisation sont considérées comme l'emportant sur les chances de la pure hypothèse ». L'une des valeurs véhiculées par cette forme est celle de la probabilité; Il s'agit du **futur de l'hypothèse probable** « très voisin de la périphrase **devoir** + **infinitif** »; ex. *Pourquoi donc a-t-on sonné la cloche des morts ? Ah ! mon Dieu ce sera pour Madame Rousseau (= ce doit être pour Madame ... )* (Proust, in Imbs, p.54).

<sup>2</sup>Pour des détails sur la modalisation et les types de PDV, interne nous renvoyons à P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992, p.649 et passim.

Fr. *Il les a sans doute trouvées bon marché et il les a achetées.*

Dans cet énoncé le locuteur fait deux assertions : la deuxième exprimant un fait accompli, certain, est la conséquence du fait supposé exprimé antérieurement.

Le modalisant adverbial **sans doute** suivi de l'indicatif, réalisé par la négativisation de l'élément exprimant l'incertitude, rend une probabilité proche de la certitude (valeur épistémique < CERTAIN >). Cette tournure est généralement utilisée dans la traduction du présomptif lorsque « la synonymie modale peut être réalisée à l'aide de **desigur** + indicatif »<sup>1</sup>

Le certitude peut porter non seulement sur un fait réel, constaté déjà (voir l'exemple précédent) mais aussi sur un fait à réaliser:

Roum. *Luminarea Sa, nepotul prea puternicului Verde-Împărat m-o fi așteptând cunerăbdare.* (= mă așteaptă desigur, de bună seamă)

Fr. *Son Altesse, le neveu du tout-puissant empereur Vert, m'attend sans doute avec impatience.*

(I. Creangă, trad. T.Vianu)

Dans l'exemple suivant le locuteur rapporte une situation à laquelle il a été témoin exposant une hypothèse. La forme verbale apte à traduire la valeur du présomptif est en français le conditionnel passé, ce que Paul Imbs (1960:78) appelle le conditionnel d'information hypothétique.

Roum. *N-ar mai fi fost nevoie decât de o singură insultă, pentru ca să se treacă la schimbul de pumni ...*

Fr. *Une seule insulte de plus et ils en seraient venus aux mains et ...  
Une seule injure de plus aurait suffi pour qu'ils passent à l'échange de coups de poings ...* (Ion Băieșu, trad. D. Toma)

La construction avec l'adverbe **peut-être que** + indicatif, employée surtout dans la langue familière, marque le fait que le contenu de l'énoncé est considéré comme une éventualité, une hypothèse ou comme une probabilité.

Roum. *O fi (fiind) poate mai bogat decât o spune.*

Fr. *Peut-être est-il plus riche qu'il ne le dit.*

Roum. *Poate că o fi pierdut trenul.*

Fr. *Peut-être a-t-il manqué le train.*

---

<sup>1</sup>Țenchea, M., op.cit., p. 91

Roum. *Ți-o fi fiind foame ... să-ți aduc ceva să pui la inimă.*

(M. Sadoveanu, in *Irimia*)

Fr. *Tu as peut-être faim ... que je l'apporte quelque chose à manger.*

Maria Țenchea<sup>1</sup> mentionne une situation intéressante où les adverbes modalisateurs **sans doute** et **peut-être** + indicatif apparaissent dans certains types d'interventions réactives quand le locuteur, reprenant une idée énoncée déjà par un énonciateur, exprime aussi son point de vue différent (sous la forme d'une idée concessive) dans une proposition introduite par **dar (mais)** et dont le verbe est au présomptif :

Roum. *Beat, beat ... dar o fi rănit.* (Camil Petrescu)

Fr. *Ivre, oui ... mais il est peut-être blessé.*

Roum. *Că nebuni, nebuni, dar o fi știind și ăștia ce vorbesc.*

(T. Mușatescu, in M. Țenchea).

Fr. *Ils sont peut-être fous, mais ils savent sans doute de quoi ils parlent.*

Le présomptif apparaît aussi dans les constructions qui marquent l'approximation. Dans ce cas-là il est surtout construit en roumain à l'aide du conjonctif de l'auxiliaire. Entre la forme de l'auxiliaire et le participe passé du verbe dictal on remarque aussi la présence de l'adverbe **tot**.

Roum. *Să tot fie vreo trei ceasuri de când a plecat.*

Fr. *Il doit y avoir à peu près cinq heures depuis qu'elle est partie.*

Roum. *Era și foarte tânăr; să tot fi avut douăzeci de ani.*

(I.L. Caragiale, in M. Țenchea).

Fr. *Il était d'ailleurs très jeune ; il pouvait avoir vingt ans tout au plus.*

### 5.1.2. Probabilité assumée

Lors d'un échange communicationnel, le locuteur, dans une intervention réactive, admet le fait énoncé antérieurement, par l'interlocuteur et s'en détache ou non. L'aspect de l'énoncé où apparaît le présomptif est le suivant :

P [V présomptif (= *admit ca probabil că*) P (V. Indicatif), *dar* Q]

(J'admets comme probable le fait que mais ...)

A la question formulée par un locuteur L1, l'interlocuteur suggère dans sa réponse par la phrase présomptive la non participation, son ignorance ou son indifférence.

Cette valeur modale (épistémique ou aléique, selon le contexte, peut être réalisée en roumain par l'expression : **se prea poate**. Pour exprimer ces fines nuances de visée du locuteur, le français peut utiliser

---

<sup>1</sup> idem., p. 92

les expressions à sens modal **possible, c'est (fort) possible, probable, c'est (peu) probable), ça se peut bien.**

**Possible** peut être aussi un modalisant d'affectivité exprimant l'étonnement, la surprise, l'indignation.

En voici quelques exemples:

- Roum. - *Da' frăȳiori mai ai ?*  
- *Oi fi având, da' nu-i cunosc.* (I.L. Caragiale).  
Fr. - *Et des petits frères, tu en as ?*  
- *Possible, mais je ne les connais pas.* (in M.Țenchea)

A l'acte de questionnement, ayant pour valeur la demande d'information, le questionné suggère par la réponse son ignorance [possible] et l'adversative vient expliquer l'assertion.

Quand l'adverbe **peut-être** est employé en réponse, il semble avoir toujours une valeur positive<sup>1</sup> et donne à l'asserteur la possibilité d'apporter un argument nouveau dans sa réplique celle-ci ayant le rôle de neutraliser la valeur positive de la première assertion:

- Roum. - *Ni-e foame, Anghelache, și-am vrea să bem ... Se zice că vinul tău topește gheața ! ...*  
- *S-o fi zicând ... eu știu însă că este o gheață pe care nici un vin nu poate s-o topească*  
Fr. - *Nous avons faim, Anghel, et nous voulons boire. On dit que ton vin fait fondre la glace.*  
- *Peut-être bien, mes amis. Mais je sais qu'il y a une glace qu'il n'arrive pas à fondre.*

(P. Istrati – *Oncle Anghel*)

Dans bien des cas par l'emploi du présomptif le locuteur admet comme probable un fait énoncé antérieurement, le présomptif ayant la qualité d'atténuer l'objection faite par l'énonciateur. L'adversative introduite par **dar (mais compensatoire)** rectifie le contenu négatif de l'assertion antérieure. En français on peut utiliser comme équivalents des phrases présomptives des expressions telles que : **d'accord, c'est vrai, peut-être, sans doute.** Les exemples suivants viennent illustrer ce moyen de transcodage:

- Roum. - *N-o fi ea prea frumoasă, dar e inteligentă.*  
Fr. - *Elle n'est / peut-être pas très belle, mais elle sans doute est*

---

<sup>1</sup> Cristea, T., Stoean, ST.C., *Modalité d'énonciation*, Ed. ASE, București, 2004, p. 27.

*inteligente.*

Roum. *O fi el deștept, dar de data asta se înșală.*

Fr. *C'est vrai qu'il est intelligent, mais cette fois-ci il a tort.*  
(*D'accord, il est intelligent, mais ...*)

## 5.2. Modalité interrogative

Les structures interrogatives chargent l'énoncé d'une nuance d'incertitude, d'hypothèse. L'interrogation a parfois une valeur délibérative.

La forme interrogative du présomptif (construite souvent par l'auxiliaire au conditionnel ou au conjonctif) pourra être traduite en français par des constructions à valeur modale exprimant l'hypothèse, l'éventualité (le conditionnel, les périphrases avec le verbe **pouvoir**, phrases interrogatives dont le verbe est à l'indicatif).

Il convient de distinguer les cas où l'interrogation porte sur l'ensemble de l'énoncé (cas où nous avons affaire à une interrogation totale) et le cas où l'interrogation porte sur un constituant de la phrase (interrogation partielle).

### 5.2.1. Interrogation totale

Le présomptif construit à base d'indicatif et à base de conjonctif entre dans des énoncés qui expriment, soit « une éventualité que l'on envisage et sur la vérité de laquelle on s'interroge » (l'axe du <POSSIBLE>, modalité aléthique), soit l'incertitude, la délibération, la méfiance (modalité épistémique, axe de <L'INCERTAIN>).

Ce type de présomptif pourrait être rendu en français par : la forme interrogative de l'indicatif, du conditionnel (périphrase est-ce que, l'inversion du sujet).

Le doute, l'incertitude pourront être renforcés par l'expression **par hasard** (traduisant l'équivalent roumain **oare, nu cumva**)<sup>1</sup>

Roum. *Or fi plecat oare ?*

Fr. *Seraient-ils déjà partis ?*

Roum. *Să fie oare acasă ?*

Fr. *Serait-il chez lui, par hasard ?*

Roum. *Să-l fi pălit așa brusc grija față de poporul român ?*  
*Serait-il soudainement pris par une inquiétude pour le peuple roumain ? (=je doute qu'il soit pris par ...)*

---

<sup>1</sup> Maria Țenchea signale à ce propos la possibilité dont le français dispose pour exprimer l'éventualité : il s'agit de l'expression **des fois**, locution familière « *déconseillée par les puristes* » (Lexis). Ex. « *Ce ne serait pas des fois le star américaine de la villa des Lys ?* » (Lichtenberger, in Lexis), apud M. Țenchea, op.cit., p.97.

(Adevărul, martie 1996, in Gherasim)

- Roum. *Mihai, oare să fi existând strigoi ?*  
Fr. *Michel, existerait-il des revenants ? (peux-tu croire qu'il existe)*  
(Zamfirescu, in Dimitriu)
- Roum. *Nu cumva să-mi fi făcut șotia călugărul naibii ?*  
Fr. *Et s'il m'a joué une farce, ce sacré moine ? Qui sait ?*  
(C. Hogaș, trad. D. Toma)

Le présomptif construit par le futur de l'auxiliaire **a fi** connaît en français plusieurs modalités de transcodage:

- Roum. *Vor fi femei iubite de toată lumea ?*  
Fr. *Est-ce qu'il existe/y aurait-il / serait-il possible qu'il y ait des femmes que tout le monde aime ?*  
(C. Petrescu, in Țenchea)

Le présomptif à base d'indicatif apparaît parfois à la forme négative, fait qui enrichit la valeur de l'énoncé exprimant la supposition d'une nuance supplémentaire, à savoir l'ironie.

- Roum. *Nu cumva vei fi având de gând să-mi înapoiezi cartea ?*  
Fr. *Aurais-tu, par hasard, l'intention de me rendre le livre ?*

Le présomptif à base du conjonctif l'accompagné ou non par l'adverbe *oare* peut avoir pour équivalent en français le conditionnel ayant une valeur proche de celle du futur qui exprime une hypothèse probable. Il s'agit de ce que P. Imbs appelle le *conditionnel de délibération*.

- Roum. *Să se fi înțelea cu Nilă ?*  
Fr. *Se serait-il entendu avec Nilă ?* (M. Preda)

La forme modale de l'interrogation rhétorique exprime la probabilité dans l'exemple suivant:

- Roum. *Să fie deci așa cum am gândit ?*  
Fr. *Serait-ce donc tout comme je l'avais pensé ?*

Dans un registre soutenu la forme avec **se pourrait-il** + subjonctif traduit la même valeur hypothétique.

- Roum. *Să fi uitat el oare promisiunea făcută ?*  
Fr. *Aurait-t-il oublié sa promesse ? Se pourrait-il qu'il ait oublié sa promesse ?*

Le même exemple pourrait être rendu dans la langue familière par la structure suivante:

*C'est vrai qu'il a oublié sa promesse ? (= je n'arrive pas à croire que).*

Dans ce cas l'intonation indique la valeur d'hypothèse, d'incertitude de l'énoncé. Le présomptif à base de conditionnel actualisant la modalité aléthique <POSSIBLE>, apparaît assez rarement dans ce type de structure. Il peut être rendu en français par le conditionnel comme dans l'exemple suivant:

Roum. *Ar fi fiind asta dorința ei ?*  
Fr. *Celui-ci serait-il son désir ?*

### 5.2.2. Interrogation partielle

L'énoncé interrogatif comprenant un verbe au présomptif rend l'idée d'incertitude, d'étonnement, de perplexité. La phrase est introduite par un adverbe, un pronom ou un adjectif interrogatif. Le présomptif est construit à base d'indicatif, de subjonctif et plus rarement à base de conditionnel.

En français cette valeur énonciative est rendue par le verbe modal **pouvoir** (à l'indicatif ou au conditionnel), et le sens <INCERTAIN> est souvent renforcé par l'adverbe **bien** et suivi par l'infinitif du verbe à conjuguer.

Phrases interrogatives introduites par un pronom ou un adjectif interrogatif:

Roum. *Ce-o fi făcând sluga ? (I. Slavici, in E. Slave)*  
Fr. *Que peut bien penser le serviteur ?*  
Roum. *Câte ceasuri să fie ? (I.L. Caragiale)*  
Fr. *Quelle heure est-il ? Quelle heure peut-il bien être ?*  
Roum. *Cine o fi fost la ușă ?*  
Fr. *Qui aurait pu bien être à la porte ?*  
Roum. *Cine vei fi fiind tu să te porți așa ?*  
Fr. *Qui auras-tu été pour te conduire de la sorte ?*  
Roum. *Care o fi idealul lui în viață ?*  
Fr. *Quel peut (bien) être son idéal dans la vie ?*

Phrases interrogatives introduites par des adverbes interrogatifs:

Roum. *Când oare să se fi petrecut această dezbinare între faptele mele și sufletul meu adevărat...?*

- Fr. *Quand a-t-elle eu lieu cette rupture entre mes actions et mon âme véritable ... ?*  
*(Quand est-ce que ce désaccord entre mes actions et mon âme véritable a pu se passer ...?)* (Ion Vinea, trad.D. Toma)
- Roum. *Harap Alb, cuprins de mirare zice :*  
*- Dar oare pe acesta cum mama dracului l-o fi mai chemând?*  
 (I. Creangă)
- Fr. *Harap Alb, tout étonné, dit :*  
*- Mais celui-ci, comment, diable, l'appelle-t-on ?*  
*(peut-on l'appeler ?)*

Dans l'exemple ci-dessus le mot *diable* agit comme un indice explétif qui renforce l'expression de surprise, d'étonnement du locuteur.

- Roum. *Unul dintre noi (Nucles cel mic, unde o mai fi astăzi ? ) prinsese un liliac ..* (Cezar Petrescu)
- Fr. *L'un d'entre nous, Nucles le Petit, où doit-il se trouver maintenant, avait attrapé une chauve-souris.*
- Roum. *Unde voi fi fiind eu mâine la ora asta ?*
- Fr. *Où aurais-je été demain à cette heure ?*

### 5.3. Le présomptif dans des propositions subordonnées

Les interrogatives indirectes ayant la fonction de subordonnées complétives, marques du discours indirect, constituent une catégorie à part parmi les subordonnées où apparaît le présomptif. Le sens dubitatif de la phrase est rendu dans la proposition régissante par le verbe **a ști (savoir)** à la forme négative ou par d'autres verbes équivalents (*mă întreb / je me demande; nu înțeleg / je ne comprends pas; nu mă întrebați / ne me demandez pas; nu-mi amintesc / je ne me souviens ( rappelle) pas*).

La subordonnée complétive avec le verbe au présomptif construit sur la base de l'indicatif est introduite en roumain par la conjonction **dacă** dont l'équivalent français est **si** dubitatif + indicatif

- Roum. *Când mă gândesc (...) la ciudățenia vieții pățimase a oamenilor, mă întreb dacă nu cumva n-om fi niște adevărate păpuși (...)*
- Fr. *Quand je réfléchis aujourd'hui ... à l'étrangeté de la vie passionnelle des hommes, je me demande si nous ne sommes pas, peut-être, les purs pantins d'un démon.* (P. Istrati)
- Roum. *Nu știu dacă o fi fiind acasă.*
- Fr. *Je ne sais pas si elle serait à la maison.*

Dans l'exemple si-dessus c'est la forme négative du verbe dans la régissante qui oriente l'énoncé tout entier vers la valeur dubitative, valeur consacrée ensuite par la conjonction *si*.

Roum. *Dar mă întrebam și dacă nu cumva gestul lui n-o fi impresionat-o atât de mult, încât să înceapă să-l iubească.*

(C. Petrescu, in Țenchea)

Fr. *Mais je me demandais aussi si son geste ne l'avait par hasard impressionnée à tel point qu'elle se mît à l'aimer.*

La subordonnée complétive est introduite par un pronom ou un adverbe interrogatif relatif. Le verbe au présomptif est construit à base d'indicatif, de conjonctif ou de conditionnel. Le transcodage en français actualise la valeur <INCERTAIN> par la périphrase verbale **pouvoir bien** + indicatif ou par un verbe à l'indicatif. La subordonnée peut suivre ou précéder la régissante.

Roum. *Nu știu, zău, care din amândoi am fi beți. ..*

(T. Mușatescu, in Țenchea)

Fr. *Vraiment, je ne sais pas lequel de nous deux a bu / est ivre.*

Roum. *D-apoi calului meu de atunci, cine mai știe unde i-or fi putrezit picioarele.*

Fr. *Mon pauvre cheval ! Qui sait où pourrissent ses os !*

(I. Creangă)

Roum. *Nu știu de unde or fi având așa ceva.*

Fr. *J'ignore d'où ils peuvent bien avoir cela.*

Il y a des cas où le conjonctif tout seul peut acquérir une valeur de présomptif (modalité épistémique) comme dans l'exemple suivant:

Roum. *- Să fie oare vreun meșteșug pentru asta ?*

*- Nu știu, va fi fiind, îl cunoaște poate Măria-Sa*

(M. Sadoveanu, in Slave)

Fr. *- Y aurait-il quelque secret là-dedans ? Je l'ignore, il est possible qu'il y ait, son altesse doit le savoir.*

La subordonnée précède la régissante:

Roum. *Am un vecin, are cinci fete, cinci băieți ... cum i-o ține nu știu.*  
(in Slave)

Fr. *J'ai un voisin, il a cinq garçons et cinq filles ... comment il peut bien les faire vivre, ça je n'en sais rien.*

Roum. *Ce o fi zis Irinuca în urma noastră, ce n-o fi zis, nu știu.* (I. Creangă)

Fr. *Ce qu'Irinuca a bien pu dire ou ne pas dire après notre départ (derrière nous), je n'en sais rien.*

Le présomptif peut apparaître dans bon nombre de subordonnées de différents types et les procédés de transcodage en français sont souvent déterminés par le contexte et par les contraintes d'ordre grammatical spécifiques à la langue cible. La modalisation se réalise par des moyens diversifiés.

Subordonnée concessive:

Roum. *Hotărât, acești Robinsoni ai munților, oricine vor fi fost în cealaltă viață a lor – criminali, eroi ori numai victime – nu erau plămădiți dintr-o humă de rând.*

*Oricum va fi fost taina care i-a adus aici – sublimă sau odioasă – știau să și-o apere cu armele lumii din care veniseră.*

Fr. *Décidément, ces Robinson des montagnes, quelle que fût leur identité dans une autre vie – criminels, héros, ou seulement victimes – n'étaient pas pétris d'une argile ordinaire. Quel que fût le mystère qui les a amenés ici – sublime ou odieux – ils savaient le défendre avec les armes du monde dont ils étaient venus.* (Cezar Petrescu, trad. D. Toma)

Roum. *Căci, oricât de puțin am fi fost oameni cu judecată în seara aceea, lucrul cel mai ușor de văzut era că mă-ta avea tot atâta poftă să se mărite cât aveam noi să bem păcură.* (P. Istrati)

Fr. *Car, pour peu que, ce soir-là, nous eussions été des hommes raisonnables, la chose la plus facile à voir c'était que ta mère avait autant l'envie de se marier que de se faire pendre.*

Le présomptif apparaît aussi dans des constructions à sens concessif où deux propositions - l'une affirmative, l'autre négative – sont en rapport de juxtaposition disjonctive.

Roum. *Așa a fi, n-a fi așa, zice mama, vreau să-mi fac băiatul popă.* (Creangă)

Fr. *Peut-être bien qu'oui, peut-être bien qu'non mais je veux que mon fils soit pope.*

(trad. Yves Augé, in Țenchea)

Le conditionnel présomptif apparaît souvent comme un « non-testimonial<sup>1</sup> ». Le locuteur rapporte des faits d'autrui sans pour autant s'approprier ces dires.

---

<sup>1</sup> Un *non-testimonial* est la valeur d'emploi du conditionnel par lequel le locuteur indique qu'il n'a pas vu les événements en question et qu'il ne fait que rapporter les propos d'autrui. (J. Feuillet, *Introduction à l'analyse morphosyntaxique*, P.U.F., Paris, p.54), apud. Țenchea, op.cit., p.104.

P. Imbs considère cette forme verbale comme un type de *conditionnel de l'hypothèse vraisemblable*, forme qui est en corrélation avec les expressions comme : *on dirait, on croirait ...* op.cit., p.77.

Roum. *Acum se zvonește că i-ar fi lăsat în ascuns ce i-a mai rămas din avut.* (P. Istrati)

Fr. *Maintenant le bruit court qu'il lui aurait légué, en cachette, ce qui lui reste de son bien.*

### Subordonnée conditionnelle

Roum. *Eu sunt sfânta Miercuri, de-ai fi auzit de numele meu.* (I. Creangă)

Fr. *Je suis sainte Mercredi, si tu as jamais entendu, prononcer mon nom.*

Roum. *Dac-o fi persoana de care ni s-a vorbit ...*

Fr. *Si c'est la personne dont on nous a parlé ...*

Subordonnée de but

Roum. *Îmi așintii auzul cu nădejdea că va fi fiind ca de obicei o părere.*

(I. Vinea)

Fr. *Je tendis l'oreille dans l'espoir que cela aurait été comme d'habitude, une simple impression.* (trad. D. Toma)

Les quelques types de subordonnées citées dans notre étude n'ont en aucun cas la prétention d'épuiser les multiples situations où le présomptif peut apparaître<sup>1</sup>. Les procédés de transcodage de la valeur d'emploi de cette forme verbale reprennent en grandes lignes ceux que nous avons déjà présentés.

### Conclusion :

- Le présomptif (prezumtivul) forme verbale modale qui prête encore au débat dans la linguistique roumaine<sup>2</sup>, exprime du point de vue de la modalité les nuances de l'incertitude, de la supposition, de la probabilité.

- La différenciation entre les formes temporelles du présomptif et les autres formes modales s'inscrivant dans la même sphère de modalité (le futur, le conditionnel, le conjonctif) se réalise dans le contexte par des moyens phonétiques et syntaxiques. Il faut admettre le fait que, dans le cas du présomptif, le sens l'emporte sur la forme.

- Il n'existe pas de solution unique pour traduire les valeurs sémantico-pragmatique de cette forme modale. Les équivalences dans la langue cible sont déterminées par le niveau de langue auquel on se situe,

---

<sup>1</sup> Voir *Gramatica Academiei*, passim., voir aussi l'étude de M. Țenchea.

<sup>2</sup> Voir à ce propos St. Găitănaru, *Studii și articole de gramatică*, Ed. Univ. din Pitești, Pitești 2002 et *Gramatica Academiei* les éditions 1963, 1966.

par le contexte situationnel, par les contraintes grammaticales et syntaxiques.

- La modalisation recouvre une multitude de moyens de nature grammaticale, lexicale et pragmatique :

- la valeur modale des formes verbales (futur, conditionnel, subjonctif) ;
- les types de phrase (modalités d'énonciation assertive, interrogative) ;
- adverbess et locutions adverbiales ;
- le sémantisme du verbe régissant qui oriente déjà l'expression de la modalité (supposition, doute etc.).

La diversité des nuances modales et des situations linguistiques offrent au linguiste un terrain d'étude, laisse toujours ouvert le plaisir de la découverte de possibilités combinatoires inouïes surtout que le corpus littéraire est pratiquement inépuisable.

#### **Bibliographie**

- Agrigoroaiei, V., Gherasim, P. *Catégories grammaticales et contrastiviste* (domaine franco- roumain), Ed. "Glasul Bucovinei", Iași, 1995.
- Avram, M., *Gramatica pentru toti*, Ed. Humanitas, Bucuresti, 1997
- Charaudeau, P. *Grammaire du sens et de l'expression*, Ed. Hachette, Paris 1992
- Cristea, T., *Le verbe*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Bucuresti, 1975
- Cunita, Al., Cristea, T., *Grammaire structurale du français contemporain*, EDP, Bucuresti, 1979
- Cristea, T., Stoean, ST.C., *Modalité d'énonciation*, Ed. ASE, București, 2004
- Gaitanaru, St., *Studii și articole de gramatică*, Ed. Univ. din Pitești, Pitești 2002
- Gherasim, P., *Semiotica modalităților, o analiză contrastivă româno-franceză*, Ed. "Demiurg", Iași, 1997
- Imbs, P. *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1960
- Irimia, D., *Morfo-sintaxa verbului românesc*, Ed. Univ. "Al.I.Cuza", Iași, 1997
- Riegel, M., *Grammaire méthodique du français*, P.U.F., Paris, 1994
- Slave, E. "Prezumtivul" in *Studii de gramatică*, vol.II, Ed. Academiei R.P.R, Bucuresti, 1957
- Trandafir, Gh., D., *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Casa Corpului Didactic a județului Dolj, Craiova, 1973
- Tuțescu, M. *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Ed. Univ. din București., Bucuresti , 1998
- Țenchea, M., *Le subjonctif dans des phrases indépendantes, Syntaxe et pragmatique. Etudes contrastives (domaine français-roumain)*, Ed. Hestia, 1999

## **PROVERBE ET EXPRESSION FIGÉE**

**Laura CÎȚU**  
lauracitu@yahoo.fr  
**Université de Pitești**

### **Résumé**

*Les deux types d'énoncés sentencieux abordés dans cette étude ne feront pas l'objet d'une analyse formelle de type structural, se proposant de décrire une éventuelle architecture et des propriétés syntaxiques spécifiques. Il ne s'agira non plus d'une approche stylistique, rhétorique ou pragmatique. En revanche, c'est une vision de sémantique référentielle qui sera projetée sur ce type de séquences, laquelle essaiera de surprendre un trait fondamental et constant des proverbes, qui permet de le distinguer des expressions figées, et dont l'identification est apte aussi de prédire quelles phrases de la langue pourraient accéder au statut des proverbes.*

*Mots- clés : sens stable, catégorie de l'humain, contexte génétique, situation homogène/hétérogène, montée hypo-hyperonymique.*

L'intérêt d'une approche se proposant de distinguer entre 'proverbe' et 'expression figée' est de double nature, méthodologique et scientifique. Cette regrettable confusion se retrouve trop souvent dans les dictionnaires et les recueils d'énoncés sentencieux, mais aussi dans les grammaires où cet amalgame apparaît au niveau des *exemples*. Il est question par conséquent d'un aspect essentiel, le problème des *données*, lesquelles fondent ou, au contraire, faussent, confirment ou infirment toute démarche, toute démonstration et tout résultat de la recherche linguistique. D'autre part, la distinction 'proverbe'/'expression figée' contribue à délimiter le champ de recherche de deux disciplines – la *parémiologie*, domaine du proverbe, et la *phraséologie*, domaine des expressions figées.

Le proverbe est une forme de communication à haut niveau d'encodage par rapport à d'autres types de discours, caractérisé par une grande complexité de ces traits spécifiques qui pourraient permettre une définition satisfaisante du genre.

Revendiqué longtemps par le langage *littéraire* et *poétique*, le proverbe a été considéré comme un message se distinguant par une grande économie d'expression, pourvu en échange d'une forte densité de facteurs stylistiques. Or, il a été constaté d'une part que, par sa fréquence d'utilisation dans le *discours quotidien*, le proverbe ne se réclame pas du seul discours littéraire. D'autre part, cette unité de communication composée de facteurs stylistiques peut fonctionner lui-même au niveau

du macro-discours comme une unité stylistique cohésive, comme un procédé particulier ou une stratégie argumentative.

Une des prémisses fondamentales qui guident cette approche postule que les proverbes constituent une classe de signes<sup>1</sup> et une catégorie sémantique, douée d'un sens qui lui est propre. En plus, c'est une classe ouverte, et la description du sens associé à cette catégorie permet d'une part de dissocier les proverbes proprement dits d'autres phrases sentencieuses figurant dans divers dictionnaires sous le nom de proverbes, et de prédire d'autre part quelles phrases attestées ou thésaurisées par la langue peuvent accéder au statut de proverbes. Chaque proverbe a un sens stable et définissable et tout locuteur compétent de la langue possède aussi une compétence du proverbe. Les parémiographes savent d'abord *intuitivement* identifier un proverbe<sup>2</sup>.

Soit les exemples :

1. *Les chats sont curieux.*
2. *L'émigrant n'a plus de racines.* (Saint-Exupéry)
3. *Il faut allaiter longtemps un enfant avant qu'il exige.* (Saint-Exupéry)
4. *Il faut longtemps cultiver un ami avant qu'il réclame son dû d'amitié* (Saint-Exupéry)
5. *Si j'accueille un ami à ma table, je le prie de s'asseoir, s'il boîte, et ne lui demande pas de danser.* (Saint-Exupéry)

Si on devait examiner les chances que chacune des phrases ci-dessus a de devenir proverbe, on constate qu'en bas de l'échelle se situe l'exemple 1, qui est le plus mauvais candidat. L'exemple 2 a plus de chances, mais on le situerait plutôt dans la classe des dictons. Les exemples 3 et 4 sont synonymes, et de meilleurs candidats. Ils se distinguent par le degré de métaphoricité – 3 étant plus métaphorique, donc plus générique, apte à être appliqué à plus de situations que 4. Leur concurrence au statut de proverbe se résoudrait ainsi en faveur de 3 qui, en outre, répond à la condition de concision mieux que 4. Enfin, l'exemple 5 a l'air d'être le meilleur candidat au statut de proverbe. Ce qui gêne, c'est peut-être le peu d'économie d'expression et les marques de la subjectivité. Or, il suffirait d'une reformulation contractée, qui

---

<sup>1</sup> Même si c'est un signe à caractère particulier, car son signifiant est toujours une phrase. C'est donc un signe-phrase (v. G. Kleiber: 2006).

<sup>2</sup> Milner, G.B., « De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxonomie sémantique », *L'Homme*, IX, 3, 49-70, p. 50

donnerait *On ne demande pas à un ami boiteux de danser*<sup>1</sup> pour que l'on puisse situer l'exemple 5 en haut de l'échelle.

La dynamique et la perméabilité de la classe des proverbes sont prouvées. Des énoncés à caractère sentencieux sont constamment intégrés par les langues dans l'usage généralisé à titre de proverbes, telles ces séquences présentes dans le roman de M. Bulgakov *Le Maître et Margareta* (paru en 1966) : *Les manuscrits ne brûlent pas* et *La lâcheté est le plus affreux des vices*, reconnues actuellement comme des proverbes russes (cf. Peter Boxall coord., *1001 livres – trad. roum., Rao, Bucarest, 2008*).

Pour définir ce type d'expression linguistique, il faut d'abord repérer tous ses traits caractéristiques. Les approches menées sur le proverbe ont établi, sur la base de critères *formels* et *sémantiques*, un faisceau de traits spécifiques de ce type de séquence langagière. Tout proverbe se présente d'abord sous la forme d'un agencement de mots à caractère de *phrase* formée au moins des deux constituants obligatoires, GN et GV<sup>2</sup>. On identifie ainsi un premier trait formel, structural, du proverbe.

Cependant, alors qu'une phrase-énoncé a un caractère accidentel, supposé a priori non répétable, ou au moins à valeur singulière, les proverbes constituent des phrases *génériques* stables et répétables<sup>3</sup>. La phrase-proverbe existe et subsiste en tant que telle, sans être conditionnée par les facteurs du discours – énonciateur, destinataire, circonstances spatio-temporelles – pour être actualisée sous la forme d'un énoncé. A la différence de la phrase commune, qui n'acquiert le statut d'énoncé qu'après avoir été remplies les conditions d'un discours, le proverbe est de par lui-même un énoncé doué de la capacité de fonder, de reconstituer ou d'appeler les éléments qui créent un discours. Le proverbe n'est pas **impliqué** par un contexte et un discours, mais il **implique**, il renferme virtuellement ce contexte, ce discours. Cette *autonomie fonctionnelle* constitue le deuxième trait fondamental du proverbe. On peut parler dans le cas du proverbe d'une détermination inversée dans le rapport phrase-énoncé.

---

<sup>1</sup> A comparer avec *On ne tire pas sur une ambulance* (Kleiber, 2006).

<sup>2</sup> Ayant caractère de phrase, le GV du proverbe a toujours un verbe fini.

<sup>3</sup> La phrase qui renferme un proverbe ressemble de ce point de vue à une phrase analytique.

Le proverbe est donc une unité syntaxique cohésive et stable, autonome, renfermant un jugement essentiel à portée générale<sup>1</sup>, véhicule d'un savoir, d'un savoir-faire et d'un savoir-vivre, mais pouvant servir à des intentions de communication diversifiées. Sa stabilité formelle l'apparente aux lexèmes<sup>2</sup>. Tout comme ces derniers, les proverbes rentrent dans des relations lexicales, telle la synonymie :

1. *Lorsque la faim est à la porte/ L'amour s'en va par la fenêtre* ≡ *Des soupes et des amours/ Les premières sont les meilleures* ≡ *Sans pain, sans vin, amour est rien.*
2. *Amis valent mieux qu'argent* ≡ *Mieux vaut ami en voie/ Que deniers en courroie.*
3. *Un âne appelle l'autre rogneux* ≡ *La pelle se moque du fourgon.*

Ou l'antonymie<sup>3</sup> :

4. *Un bienfaiteur est plus qu'un frère* ≠ *Qui oblige fait des ingrats.*
5. *Sans pain, sans vin, amour est rien* ≠ *Les amoureux vivent d'amour et d'eau fraîche.*
6. *Amis valent mieux qu'argent* ≠ *Qui n'a point d'argent n'a point d'amis.*

Énoncé et micro-discours autonome, le proverbe fonctionne cependant comme séquence de macro-discours diversifiés, avec des intentions de communication variées, qui peuvent aller de la *captation* à la *subversion*<sup>4,5</sup>. En termes d'actes de langage, le proverbe est un **directif**, puisqu'il est toujours orienté vers l'interlocuteur.

Ces intentions diversifiées associées à l'emploi du proverbe dans un macro-discours reposent en revanche sur un même noyau de signification. Ce noyau significatif est à reconstituer avec la *genèse* du proverbe. De ce point de vue, on peut supposer que tout proverbe a été

---

<sup>1</sup> S. Meleuc (1969) affirme que le proverbe « énonce un universel à propos de l'homme » (p. 69).

<sup>2</sup> Ruxăndoiu, P., 1966, remarque que la stabilité des mots dans un proverbe est similaire à celle des phonèmes dans le mot.

<sup>3</sup> Il est vrai que le mode dont s'établissent les relations de synonymie et d'antonymie au niveau des proverbes est plus complexe qu'au niveau des lexèmes. Les axes logiques se constituent par le jeu des *présupposés*, des *prérequis* et des *implications* manifestes dans les énoncés parémiologiques. Cela suppose d'abord qu'on définisse le sens préconstruit ou codé associé à chaque proverbe.

<sup>4</sup> Grésillon, A. et Maingueneau, D., « Polyphonie, proverbe et détournement », *Langages*, 73, 1984, 112-125

<sup>5</sup> Sur les enjeux énonciatives de l'emploi des proverbes, les deux auteurs notent : « Être proverbe (...) c'est bien l'idéal du *slogan* » p. 117

formulé à un moment donné pour la première fois, dans le cadre d'un acte de communication, avec un sens particulier. Réitéré et adapté ultérieurement à des contextes différents, le proverbe ne cesse pas de se rapporter à cette situation initiale. On peut ainsi déceler une propriété fondamentale du proverbe, la *récurtivité*, similaire à celle que possèdent les règles de la grammaire dans l'acception générativiste.

L'existence d'un *contexte génétique* est par conséquent un autre trait spécifique du proverbe. La conscience de la collectivité garde plus ou moins l'image de ce contexte initial, mais celui-ci exige à chaque fois une explicitation, un décodage mental, faute de quoi le message intégrant une occurrence du proverbe n'acquiert pas sa signification complète. Le contexte génétique conditionne ainsi la *bonne formation* textuelle ou énonciative d'un discours contenant un proverbe. Selon Grésillon et Maingueneau (1984), le proverbe représente du discours rapporté et un cas particulier de polyphonie discursive : « Il reprend non les propos d'un autre spécifié, mais celui de tous les autres, fondus dans ce « on » caractéristique de la forme proverbiale »<sup>1</sup>. Dans la forme d'un proverbe, l'énonciateur originaire est donc récupéré par le pronom « on ». Ce contexte initial constitue la « couche » métaphorique du proverbe. Le contexte génétique réactualise dans le proverbe une expérience ou un jugement initial que la conscience collective reconnaît comme indéniable. C'est ainsi que les proverbes sont pris comme des *dénominations*<sup>2</sup>. La métaphorisation dans le cas du proverbe consiste à substituer à une situation particulière la situation d'origine ayant engendré le proverbe. Un proverbe doit par conséquent renvoyer à dénommer des situations qui ne sont pas directement accessibles ou perceptibles, qui gardent un certain degré de généralité et d'abstraction, un caractère *hétérogène*. Le propre du proverbe consiste ainsi à exiger un certain parcours cognitif, une « montée hypo-hyperonymique »<sup>3</sup>

A partir de ces caractéristiques, la distinction proverbe/ expression figée opère avec un supplément de rigueur. On peut ainsi constater que, même si la structure phrastique achevée et stable est une condition nécessaire au proverbe, elle n'en est pas aussi suffisante, car un énoncé sentencieux de ce type peut en effet constituer une expression

---

<sup>1</sup> Grésillon, A. et Maingueneau, D., « Polyphonie, proverbe et détournement », *Langages*, 73, 1984, 112-125, p 122.

<sup>2</sup> Kleiber, G., « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, 84, 1976

<sup>3</sup> Kleiber, G., *Petite sémantique des proverbes avec une vue spéciale sur les proverbes métaphoriques*, Conférence donnée à l'Université de Bucarest, mai 2006

figée. Il en est ainsi de *Honni soit qui mal y pense*, puisque cette séquence s'applique à une situation particulière, *homogène*, et n'implique pas une montée hypo-hyperonymique.<sup>1</sup>

*Métaphoricité* et *montée hypo-hyperonymique* sont deux notions clé, corrélatives et définitoires pour le traitement sémantique du proverbe. Les deux sont reliées à un des traits sémantiques fondamentaux du proverbe, le trait + humain, considéré comme faisant partie du noyau sémique de tout proverbe<sup>2</sup>. Tout proverbe n'est proverbe que s'il est appliqué à des situations impliquant des humains, car il est toujours en rapport avec des jugements, des savoir-vivre, de l'expérience humaine. Une phrase générique du type *Un lion est un fauve*, portant sur une entité non humaine donc, ne peut accéder au statut du proverbe que si elle sort de la catégorie du non humain pour s'étendre à la catégorie humaine. Il en est de même pour *Il n'y a pas pire eau que l'eau qui dort*, affirmation que l'on peut appliquer concrètement, de façon dénotative, à propos d'un certain cours d'eau. Mais dans ce cas, on ne parle plus de 'proverbe', mais d'un énoncé commun.

A propos de ce dernier exemple, la montée hypo-hyperonymique devient plus évidente, en tant que processus cognitif, par la mise en rapport avec son correspondant roumain *Mâța blândă zgârie rău* (en traduction littérale *Le chat docile griffe fort*). Le passage à la catégorie de l'homme suppose dans la variante française, [eau – homme], la récupération d'un sème supplémentaire, + animé, alors que dans la variante roumaine, ce même trait est déjà partagé par [chat] et [homme]. Tant que les énoncés en question ne s'appliquent qu'à des situations particulières, où il ne s'agit que d'une eau, respectivement que d'un chat, se refusant ainsi à ce passage hypo-hyperonymique, ils ne fonctionneront pas comme des proverbes. L'opposition *littéral/ métaphorique* correspond par conséquent à la complexité de cette montée, selon qu'il s'agisse de récupérer un, deux ou plusieurs traits sémiqes avant de pouvoir opérer le lien entre la situation générique décrite par un proverbe littéral tel *L'amour fait passer le temps et le temps fait passer l'amour*, ou au contraire un proverbe fort métaphorisé<sup>3</sup> tel que *Ce qui vient avec le béguin/ S'en retourne avec le suaire* d'une part et la classe de l'humain de l'autre part. Les situations auxquelles renvoient ensuite ces proverbes,

---

<sup>1</sup> L'amalgame des proverbes avec d'autres énoncés sentencieux ne vise pas seulement les expressions figées, mais peut aussi concerner les maximes, telle *La jalousie naît toujours avec l'amour, mais elle ne meurt pas toujours avec lui*, figurant dans un recueil de proverbes (sur le statut de la maxime, v. S. Meleuc : 1969)

<sup>2</sup> Kleiber, G., « Sur le sens des proverbes », *Langages*, 139, 2000, 39-58

<sup>3</sup> La métaphoricité se conçoit donc en termes de degrés.

aussi bien littéraux que métaphoriques, sont regroupées dans des catégories qui réunissent des situations hétérogènes, relatives à l'homme mais non pas directement accessibles ou perceptibles.<sup>1</sup> C'est là qu'intervient la distinction d'avec les expressions figées. C'est pourquoi des énoncés tels que i. *Honni soit qui mal y pense* ou ii. *Cela ne vaut pas le manche d'une étrille*, iii. *La moutarde lui saute au nez*, malgré leur caractère formel de phrase achevée, ne devraient pas figurer dans un même paradigme avec les proverbes, car ils renvoient directement à la situation concrète où ils sont employés, sans obliger à aucun passage cognitif du type montée hypo-hyponymique.

Ceci étant, la distinction 'proverbe /vs/ expression figée' abordée sous l'angle de la sémantique peut s'avérer comme base extrêmement opérationnelle dans le classement des énoncés sentencieux, et partant dans le traitement plus rigoureux des emplois rhétorico-discursifs de ces séquences.

#### **Bibliographie :**

- Grésillon, A. et Maingueneau, D., « Polyphonie, proverbe et détournement », *Langages*, 73, 1984, 112-125
- Kleiber, G., *Petite sémantique des proverbes avec une vue spéciale sur les proverbes métaphoriques*, Conférence donnée à l'Université de Bucarest, mai 2006
- Kleiber, G., « Sur le sens des proverbes », *Langages*, 139, 2000, 39-58
- Kleiber, G., « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, 84, 1976
- Meleuc, « Structure de la maxime », *Langages*, 13, 1969, 69-95
- Milner, G.B., « De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxonomie sémantique », *L'Homme*, IX, 3, 49-70
- Pallady-Bobeica, S., *Parémiologie dans l'œuvre de Panait Istrati*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Marc Bloch de Strasbourg sous la direction de Georges Kleiber, 2007
- Ruxăndoiu, P., « Aspectul metaforic al proverbelor », *Studii de poetică și stilistică*, EPL, București, 1966
- Suard, F. et Buridant, C., *Richesse du proverbe*, PUL, Lille, 1984

---

<sup>1</sup> Même un proverbe littéral à degré zéro de métaphoricité, tel que *Pauvreté n'est pas vice*, se situant déjà dans la catégorie + humain, oblige à la montée de la classe générale à l'individuel, c'est-à-dire à la situation concrète où il est utilisé.