

**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**

**FACULTÉ DES LETTRES**

**STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

**Numéro 9/2011**

**Editura Universității din Pitești  
2011**

**Président du comité scientifique**

*Alexandrina Mustăţea*

**Rédacteur-en-chef**

*Diana Lefter*

**Comité scientifique**

*Anna Jaubert*

*Béatrice Bonhomme*

*Francis Claudon*

*Bernard Combettes*

*Claude Muller*

*António Bárbolo Alves*

*Arzu Etensel Ildem*

*Andrei Ionescu*

*Mihaela Mitu*

*Crina-Magdalena Zărnescu*

*Gabriel Pârvan*

*Cătălina Constantinescu*

**Secrétaire de rédaction**

*Silvia-Adriana Apostol*

Editura Universităţii din Piteşti

**ISSN 1843-3979**

## Sommaire

### I. Études littéraires

<b>Yvonne Goga</b>		
	<i>La crise de l'art dans le roman Je m'en vais de Jean Echenoz</i>	7
<b>Diana-Adriana Lefter</b>		
	<i>Émetteur(s), récepteur(s), message(s). De la réception dans Domar a la divina garza de Sergio Pitol</i>	23
<b>Corina-Amelia Georgescu</b>		
	<i>Apollinaire - peintre de la modernité poétique</i>	33
<b>Waël Rabadi</b>		
	<i>Meursault et son double arabe l'empreinte de l'étranger dans l'œuvre de Baha Taher</i>	40
<b>Simona-Veronica Ferent</b>		
	<i>Altérité et manque – le concept barthésien de l'absence, un outil de déchiffrement</i>	51
<b>Anca Magurean</b>		
	<i>Les représentations de la sorcière dans l'œuvre d'Anne Hébert</i>	63
<b>Simon-Renaud Monsegu</b>		
	<i>Le métadiscours en guise d'incipit : Là-bas et les enjeux du roman</i>	74
<b>Monica Tilea</b>		
	<i>Prolégomènes au dégagement/engagement historique d'Henri Michaux</i>	83
<b>Razvan Ventura</b>		
	<i>La lutte contre la matière dans Les Chants de Maldoror par Lautréamont</i>	96
<b>Consuela Dobrescu</b>		
	<i>L'enjeu autobiographique dans Le Roi se meurt de Eugène Ionesco</i>	105
<b>Alexandrina Mustatea</b>		
	<i>« Espèces d'espaces », « choses » et « modes d'emploi » dans Un Homme qui dort</i>	115
<b>Crina-Magdalena Zarnescu</b>		
	<i>La traduction comme paradigme herméneutique identité et altérité dans l'acte du traduire</i>	124

### II. Études linguistiques

<b>Catherine Kerbrat-Orecchioni</b>		
	<i>L'impolitesse en interaction: aperçus théoriques et étude de cas</i>	142
<b>Lăcrămioara Cocîrlă</b>		
	<i>Dimensions de la temporalité dans le discours télévisuel</i>	178
<b>Alexandra Sirghi</b>		
	<i>Les marqueurs de genre dans le discours politique féminin</i>	187
<b>Bianca Romaniuc-Boularand</b>		
	<i>Le néologisme dans les traductions roumaines de Voyage au bout de la nuit de Céline. Problèmes d'accueil linguistique et culturel</i>	199



# *ÉTUDES LITTÉRAIRES*



## **LA CRISE DE L'ART DANS LE ROMAN JE M'EN VAIS DE JEAN ECHENOZ**

**YVONNE GOGA**

yvonne\_goga@yahoo.fr

**Université Babeş- Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie**

### **Résumé**

*Le roman Je m'en vais de Jean Echenoz est construit sur une narration qui suit la logique de la ramification, en activant de multiples formes de la littérature d'action parmi lesquelles il rend aussi présent le roman sur la maladie. La maladie de coeur du protagoniste fait référence à une autre maladie plus grave, qui n'atteint pas l'individu et sa vie sentimentale, mais la vie spirituelle de l'humanité entière. Dans cet article, nous nous proposons de surprendre les techniques d'écriture dont se sert l'écrivain pour présenter la dépréciation de l'état de santé de son personnage et de l'art, dans un mouvement parallèle.*

*Mots- clé: art, maladie, culture.*

### **Abstract**

*Je m'en vais novel by Jean Echenoz is built on a narrative technique following the diversity of the literary forms leading to the human condition pattern which makes appear the illness novel. The heart sickness of the main character refers to a more serious sickness that doesn't affect the man and his sentimental life, but the spiritual life of the entire humanity. This article insists on the writing techniques used by the writer in order to describe, in a parallel movement, the health degradation both of the character and the art.*

*Key- Words : art, sickness, culture.*

### **Resumen**

*La novela Yo me voy de Jean Echenoz está construida en una narración que sigue la lógica de la ramificación, activando de múltiples formas de la literatura de acción entre las cuales hace también presente la novela sobre la enfermedad. La enfermedad de corazón del protagonista se refiere a otro tipo de enfermedad más grave, que no llega al individuo y a su vida sentimental, sino en la vida espiritual de la humanidad entera. En este artículo, nos proponemos de sorprender las técnicas de escritura de las cuales se sirve el escritor para presentar la depreciación del estado de salud de su personaje y del arte, en un movimiento paralelo.*

*Palabras claves: arte, enfermedad, cultura.*

Le roman *Je m'en vais* de Jean Echenoz est construit sur une narration qui suit la logique de la ramification, en activant de multiples formes de la littérature d'action. Sont présents dans ce roman l'aventure et le voyage, la quête identitaire, les problèmes de la société et de la condition humaine, l'intrigue policière, tout ce qui définit la verve de l'écrivain et sa

passion de faire revivre les paramètres narratifs traditionnels.<sup>1</sup> Sans renoncer à la posture parodique, il rend aussi présent le roman sur la maladie. C'est cet aspect de la fiction de *Je m'en vais* que je me propose d'exploiter.

Le protagoniste du livre, Félix Ferrer, est souffrant d'une affection cardiaque qui s'empire pendant la suite des événements jusqu'à l'infarctus. Evidemment, la tradition des romans sur la maladie que Jean Echenoz suit sans doute, - tels *La dame au camélias* de Dumas fils, *L'écume des jours* de Boris Vian, ou plus récemment *La gloire du paria* de Dominique Fernandez, pour n'en citer que quelques-uns -, ne lui inspire pas du tout une fiction au dénouement tragique car son but principal n'est pas de questionner la condition humaine et la mort, il utilise la maladie de cœur de Ferrer comme élément de structure pour focaliser les directions narratives du roman. Vu la nature agitée de son personnage, coureur sans répit dans la course de la vie quotidienne, une affection cardiaque avec des complications sévères n'est pas du tout étonnante. En tant qu'inspiration du réel, Echenoz exploite par conséquent la maladie la plus fréquente à la fin du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècles.

Sous la plume d'Echenoz, la maladie de cœur a des significations multiples, dans des registres différents. À un premier abord, comme les escapades amoureuses occupent une place importante dans la vie de Ferrer, elle montre son incapacité de trouver une âme à laquelle se lier. Son permanent désir d'être avec une femme suite aux échecs successifs de ses tentatives d'avoir des liaisons de durée, cache une maladie de cœur au sens figuré du terme. Il s'agit du mal de celui qui désire aimer et être aimé, communiquer, dans le couple, par la voie de la sensibilité et de l'affectivité. C'est peut être l'interprétation la plus évidente de la maladie de cœur de Ferrer, se rapportant à une aventure individuelle et particularisée. Si l'on part de la remarque d'Echenoz qui met en parallèle le marché de l'art et l'état de santé de son protagoniste - « Car à l'époque dont je parle le marché de l'art n'est pas brillant et, soit dit en passant, le dernier électrocardiogramme de Ferrer n'est pas très brillant non plus. » (p.24) -, il devient évident que la maladie de Ferrer fait référence à une autre maladie plus grave, parce qu'elle n'atteint pas un individu et sa vie sentimentale,

---

<sup>1</sup> Viart, D. considère que Jean Echenoz « entreprend de visiter sous une forme parodique la plupart des modèles romanesques », « Ecrire avec le soupçon – enjeu du roman contemporain » pp. 133-162, dans *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères- adpf, 2002, p. 160. Voir aussi Christine Jérusalem qui remarque la prédilection d'Echenoz pour les formes hybrides. *Jean Echenoz*, Paris, Ministère des affaires étrangères, adpf, 2006. p. 26.

mais la vie spirituelle de l'humanité entière. L'écrivain poursuit dans son livre le rythme de la dépréciation de l'état de santé de son personnage et de la situation de l'art, dans un mouvement parallèle. La maladie de Ferrer devient ainsi une image symbolique qui reflète comme dans un miroir la manière dont la réception et la création de l'art se dégradent à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, annonçant une mauvaise ère à l'art du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces mouvements dépréciatifs mis en parallèle se concrétisent dans le rythme des affaires de la galerie d'art dont Félix Ferrer est le propriétaire. Celle-ci devient un lieu<sup>1</sup> de représentation de tous ces mouvements.

Examinons d'abord l'aspect physique de ce lieu. Il se compose de la salle où sont exposées les œuvres d'art – en fait la galerie proprement dite-, derrière laquelle se trouve ce que le héros appelle « atelier », en souvenir de la fonction initiale de cet endroit. Il s'agit en effet de deux lieux de représentation, différents et distincts. La description des meubles et des objets de l'atelier révèlent deux aspects importants de la vie de Ferrer, l'un concernant sa vie privée et l'autre sa vie professionnelle. Une première description se rapporte à sa vie privée :

*Toujours en retard de plusieurs aspirateurs, cet atelier se présentait comme un terrier de célibataire, une planque de fugitif aux abois, un legs désaffecté pendant que les héritiers s'empoignent. Cinq meubles y assuraient un confort minimum, plus un petit coffre-fort dont Ferrer avait oublié depuis longtemps la combinaison, et la cuisine d'un mètre sur trois contenait un fourneau constellé de taches, un réfrigérateur vide à deux légumes flétris près, des rayons supportant des conserves au-delà de leur péremption. Le réfrigérateur étant très peu utilisé, un iceberg naturel envahissait le freezer que Ferrer, quand cet iceberg virait à la banquise, dégivrait tous les ans à l'aide d'un sèche-cheveux et d'un couteau à pain. (p. 17)<sup>2</sup>*

La description développe la comparaison du début du paragraphe qui rapproche l'atelier d'« un terrier de célibataire ». L'endroit couvert de poussière, mal entretenu, négligé, faisant preuve à la fois du manque d'intérêt du propriétaire et du fait que celui-ci ne l'utilise qu'occasionnellement, en dit long sur la vie privée de Ferrer. Bien qu'il

---

<sup>1</sup> Nous utilisons la notion de *lieu* plus restreinte que celle d'espace. Voir la distinction faite à ce propos par Pierre Bourdieu : « Le *lieu* peut être défini absolument comme le point de l'espace physique où un agent ou une chose se trouve situé, 'a lieu', existe. » *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 250.

<sup>2</sup> Echenoz, J., *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999. Voir cette édition pour toutes les références de pages entre parenthèses dans le corps du texte.

vienne de se séparer de sa femme avec laquelle il a passé cinq ans de sa vie - épisode présent dans l'incipit du livre -, et bien qu'il se mette à la recherche des partenaires stables pour mener une vie à deux, Ferrer est condamné au célibat. Avec chaque nouvelle liaison il assiste à la prise de conscience de sa solitude. La condition de célibataire est le résultat du paradoxe qu'il vit avec chaque relation amoureuse : lorsqu'il est avec une femme il n'est pas heureux, mais lorsqu'il est seul, il souffre de cette absence. Sa vie sentimentale est par conséquent constituée d'une série d'échecs qui vident son cœur et le rend malade au sens figuré de même que l'excès de cholestérol et la cigarette le rendent malade au sens propre.

La description de l'espace qui « tient lieu de séjour » introduit certains aspects qui expliquent la vie professionnelle de Ferrer :

*Dans ce qui tenait lieu de séjour, sauf deux affiches d'exposition à Heidelberg et Montpellier, rien ne rappelait les activités artistiques passées du galeriste. Sauf encore, disgracieux et burinés, servant de table basse ou de support de téléviseur, deux blocs de marbre qui conservaient toujours pour eux-mêmes, en leur intérieur, les formes qui avaient été censées sortir un jour de leurs entrailles. Ça aurait peut être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber avant. (p. 17)*

Félix Ferrer exerce le métier de galeriste, c'est-à-dire de marchand d'oeuvres d'art, bien qu'il ait commencé ses rapports avec l'art en tant que créateur. Vu son incapacité d'accomplir son besoin d'affectivité dans ses relations amoureuses et de se réaliser dans sa vie privée, on peut comprendre que dans sa vie professionnelle il a aussi des difficultés à se réaliser. Il se laisse influencer par l'esprit mercantile de son époque et, tout en restant dans le domaine de l'art, il s'oriente vers ce que la société de consommation lui a inspiré : transformer l'objet d'art en marchandise. Pour illustrer cet aspect, Echenoz met en opposition l'état de négligence dans lequel se trouve l'atelier avec la garde-robe soignée de son propriétaire :

*Le tartre, le salpêtre et le plâtre purulent avaient colonisé le clair-obscur de la salle d'eau mais une penderie recelait six costumes sombres, une théorie de chemises blanches et une batterie de cravates. C'est que Ferrer, quand il s'occupe de sa galerie, se fait une règle d'être impeccablement vêtu : tenues stricte et presque austère d'homme politique ou de directeur d'agence bancaire. (p. 17)*

La règle de Ferrer d'être « impeccablement vêtu » fait partie des moyens de la mise en scène du métier de galeriste dans notre société contemporaine. La comparaison de la tenue du galeriste, lorsqu'il pratique

son métier, avec celle d'un homme politique ou d'un directeur de banque est une forme ironique à laquelle recourt Echenoz pour démontrer que dans la société contemporaine le politique et l'économique sont les facteurs qui décident du sort de la création artistique.

Une première caractéristique de la crise de l'art à la fin du XX<sup>e</sup> siècle en ressort : la dépréciation de sa valeur dictée par la société de consommation. L'accent n'est pas mis sur l'acte créateur, sur l'objet d'art en soi, mais sur les moyens qu'on met en jeu pour tirer profit de sa diffusion. La manière dont Echenoz conçoit son personnage est une illustration de cette crise. Il fait comprendre que le célibat, forme du vide de sa vie sentimentale, auquel Ferrer est condamné malgré lui, est aussi le résultat de la coexistence de l'artiste refoulé avec le commerçant d'art, de l'être sensible avec l'esprit mercantile. La décision de Ferrer de devenir galeriste a pourtant un aspect positif, que l'écrivain fait voir. Par ce que son personnage est devenu après ce qu'il a été, Echenoz révèle une forme de réaction de l'artiste devant la conscience de la décadence de l'art véritable. Au lieu de le faire sombrer dans la dépression - comme il arrive à la plupart des artistes qui ne sont pas reconnus par la société et par les récepteurs - il lui attribue une qualité qui le sauve de cette maladie : le goût de l'errance<sup>1</sup> - le titre du roman, *Je m'en vais*, le prouve -. Ferrer peut ainsi s'évader de l'espace de la création artistique sans regrets, comme on peut le remarquer dans ce passage de la description de son atelier :

*Dans ce qui tient lieu de séjour, sauf deux affiches d'exposition à Heidelberg et Montpellier, rien ne rappelait les activités artistiques passées du galeriste. Sauf encore, disgracieux et burinés, servant de table basse ou de support de téléviseur, deux blocs de marbre qui conserveraient toujours pour eux-mêmes, en leur for intérieur, les formes qui avaient été censées sortir un jour de leurs entrailles. Ça aurait pu être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber. (p.17)*

Tout ce qui rappelle, dans ce lieu, l'ancienne activité d'artiste du galeriste se résume à deux affiches et à deux blocs de marbre pas entamés. L'existence des deux affiches prouve que Ferrer a eu des expositions et qu'il a présenté ses oeuvres aussi bien dans son pays (Montpellier), qu'à l'étranger (Heidelberg). Cela peut suggérer que sa qualité d'artiste était

---

<sup>1</sup> Pour Sjef Houppermans, l'univers de *Je m'en vais* est l'univers „du nomade généralisé, du zappeur fiévreux, du voyageur jamais rentré chez soi.» *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, Éditions Bordas, coll. Écrivains au présent, dirigée par Dominique Viart, Paris, 2008, p.270.

reconnue. Les deux blocs de marbre pas entamés attestent à leur tour la nature de sa conception artistique. Le marbre est la matière première de l'art sculptural depuis sa plus ancienne tradition. Sa présence dans l'atelier démontre que Ferrer avait l'intention de d'inscrire son œuvre dans la tradition de l'art véritable, ce qui laisse comprendre le désaccord dans lequel il se trouvait avec les artistes de sa génération, qui utilisaient les matériaux les plus bizarre pour créer leurs œuvres (il suffit de penser aux sculptures faites des boîtes de conserves). La fonction de « table basse » ou de « support de téléviseur » qu'il attribue à cette matière première de l'art sculptural dans son atelier traduit toute son amertume d'artiste. Elle cache la tragédie de l'artiste qui comprend l'inutilité de son acte artistique dans l'ère de l'argent et de la publicité. Le conflit qui existe chez l'artiste véritable de la fin du XX<sup>e</sup> siècle entre le désir et l'élan créateur et la conscience de l'inutilité de son geste est souligné par la dernière phrase de la citation : « Ç'aurait pu être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber. »

Bien que forme de révolte contre la décadence de l'art contemporain, la décision de Ferrer de devenir galeriste reste la preuve d'un choix possible fait par des gens qui sont en contact avec l'art, pour survivre dans la société de consommation. Ferrer comprend qu'il faut quand même vivre dans un monde où l'art est devenue une affaire qui, comme toute affaire, doit bien marcher, et pour bien marcher, il doit jouir d'une bonne publicité. Examinons maintenant la fonction de la galerie comme lieu de cette prise de conscience.

Signalons dès le départ que la galerie a un destin qui la conduit jusqu'aux bords de la faillite, pareil au destin de la maladie de cœur qui conduit Ferrer jusqu'aux seuils de la mort. Les deux ont un passé, un présent et un avenir.

L'aventure de Ferrer et de sa galerie gravitent autour d'un événement à la fois culturel et commercial : le voyage du galeriste à l'extrême nord du Canada, à la recherche d'une cargaison d'antiquités régionales, trouvée au bord d'un petit bateau de commerce coincé sur la côte et non récupéré depuis des années à cause de l'isolement de cette région. Cet événement constitue l'intrigue principale du livre, la clé du récit qui focalise une bonne partie des thèmes fréquents chez Echenoz. D'abord il est construit sur le thème du voyage dans le sens du déplacement géographique, cher à l'écrivain et souvent exploité dans ses livres. Ensuite il illustre le thème de la quête identitaire particularisée par le goût pour l'errance du protagoniste soutenu d'une certaine inconscience qui ne lui permet pas d'envisager le danger pour sa vie. Il fait par exemple le voyage

vers le Pol Nord bien que son ami, le cardiologue, lui ait formellement interdit le froid excessif et les variations de température suite aux alertes cardiaques qu'il a déjà eues. Ajoutons à ces thèmes l'intention de l'écrivain d'inclure dans son livre la problématique de l'art contemporain.

Jusqu'au moment où Ferrer rentre de son voyage avec la précieuse charge et quelques jours après son arrivée, le récit se déploie sur un plan temporel, qui, d'après la technique du « montage alterné »<sup>1</sup>, englobe passé (dont le protagoniste est Ferrer avec sa vie privée et professionnelle) et présent (dont le protagoniste est la cargaison d'antiquités régionales : sa recherche, son vol et sa récupération). Le deuxième plan temporel commence avec la récupération des objets d'art ethnique, ce qui annonce l'avenir de la galerie et du galeriste.

Poursuivons dans ce contexte le destin de la galerie de Ferrer.

Le galeriste vit et travaille dans le lieu de la médiation entre la création artistique et la réception de l'œuvre d'art.<sup>2</sup> Son devoir est d'assurer la bonne propagation de l'art et implicitement le bénéfice des ventes, mais pour répondre au goût de l'époque il est progressivement obligé de faire de sa galerie moins un lieu destiné à tenter l'œil et l'esprit des consommateurs qu'à tenter leurs bourses. Dans ce but il doit se construire toute une stratégie qui englobe trois relations : avec les artistes, avec les objets d'art et avec les consommateurs. De la manière dont il conduit cette stratégie dans sa galerie ressortent les aspects qui révèlent la crise de l'art moderne.

a) a relation avec les artiste.

Les critères d'après lesquels Ferrer choisit les peintres de son « réservoir » dit beaucoup sur la dépréciation de l'art moderne et sur sa course vers le vide. Le plus souvent le choix qu'il fait est soumis à ses caprices. Ce qu'il accepte chez un artiste, il ne l'accepte pas chez un autre.

---

<sup>1</sup> Voilà l'opinion de Christine Jérusalem : « Quant à la structure romanesque, elle relève aussi du code cinématographique : tous les romans (à l'exception d' *Un an, d' Au piano*, et de *Ravel*,) sont construits sur le principe du montage alterné. » *Jean Echenoz, o.c.*, p. 40.

<sup>2</sup> Une définition de la galerie est donnée par Pierre Bourdieu : « Le musée, lieu de culte présentant des objets exclus de l'appropriation privée et prédisposée par la neutralisation économique à faire l'objet de la « neutralisation » définissant en propre l'appréhension « pure », s'oppose à la galerie, qui, comme les autres commerces de luxe (« boutiques », magasins d'antiquités, etc.) offre des objets susceptibles d'être contemplés mais aussi achetés, de la même façon que les dispositions esthétiques « pures » des membres des fractions dominées de la classe dominante, et en particulier des professeurs, fortement représentés dans les musées, s'opposent à celle des *happy few*, des fractions dominantes qui ont les moyens de s'approprier matériellement des œuvres d'art. » *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 309.

Une dispute avec le peintre Spontini en est illustrative. Ferrer ne veut pas céder à la demande de celui-ci de baisser le pourcentage de son profit en prétextant qu'il ne lui a pas été fidèle : « Tu as profité de travailler dix ans avec moi pour connaître tout le monde et tu as vendu derrière mon dos » (186) En revanche il pardonne tout au peintre Beucler, et accepte ses conditions de contrat bien que celui-ci lui ait été encore plus infidèle que l'autre. Il ne trouve aucune explication à donner à Spontini dans ce sens :

*Beucler, dit Ferrer, c'est très différent. Beucler, c'est tout à fait spécial. Rappelle-toi quand même insista Spontini, il t'a arnaqué dans les grandes largeurs. Il t'a fait toucher dix pour cent sur une œuvre, Beucler, il a empoché quatre-vingt-dix pour cent et tout le monde l'a su dans le milieu. Et il est encore là, finalement, et tu es en train de monter ce projet pour lui au Japon. On me l'a dit. Je le sais, ça aussi, moi, tout le monde le sait. Beucler c'est différent, répéta Ferrer, c'est ainsi. J'ai voulu rompre, c'est vrai, mais il est toujours là. C'est aussi irrationnel que ça. Ne parlons pas de ça, s'il te plaît. (p.186)*

Il est évident que ce n'est pas la valeur qui fait la différence entre les deux peintres mais l'humeur du galeriste. La raison de son refus est subjective, il ne sait pas expliquer ses préférences et accepte même de rompre le contrat qu'il a depuis dix ans avec Spontini, parce qu'il est de mauvaise humeur après le vol de la cargaison d'objets d'art ethnique qu'il a apportée de l'extrême nord du Canada. En revanche, dès que Supin, l'identité judiciaire qui fait l'enquête du vol, lui annonce qu'il y a de bonnes traces pour découvrir le voleur, il traite avec bienveillance un jeune artiste visiblement sans œuvre, venu chez lui pour lui présenter des projets. Il étonne même le débutant en art en lui donnant l'espoir d'une exposition alors que celui-ci n'a même pas quoi exposer :

*Ferrer fut tout de suite de bien meilleure humeur. Avant de fermer la galerie, en fin d'après-midi, il reçut la visite d'un jeune artiste nommé Corday. Celui-ci présenta des projets, des croquis, des maquettes et des devis de fabrications. Les fonds, malheureusement, lui manquaient pour réaliser tous ces objectifs. Mais c'est bon, ça, dit Ferrer, c'est très bon, ça me plaît beaucoup. Allez, on va faire une exposition. Non ? fit l'autre. Mais si, dit Ferrer, bien sûr, bien sûr. Et puis si ça marche on en fera une deuxième. Alors on signe le contrat ? s'imagina Corday. Calme, dit Ferrer, calme. Ça ne se signe pas comme ça, un contrat. Repassez me voir après-demain. (p.201)*

Pour Ferrer, sujet à son humeur, promettre ou se dédire de ses promesses n'est pas du tout difficile. Le retour du jeune artiste le trouve dans l'état de lui refuser le contrat, parce que c'était le jour d'un « passage

à vide », où son ex femme l'attendait au tribunal pour le divorce. Malheureusement, influencé par sa vie privée et par l'esprit mercantile de son époque, Ferrer ne lutte pas pour la défense de la valeur.

L'épisode avec le jeune artiste est pourtant significatif pour son destin. Il lui procure un moment de prise de conscience : « Il dut se faire violence pour que ce passage à vide ne gagnât pas tout le terrain, ne gangrenât surtout pas sa vie professionnelle et de manière générale ses points de vue sur l'art. » (p.215). Ferrer comprend que la vie de l'âme peut influencer la vie professionnelle. Par les interférences fréquentes de la vie affective et de la vie professionnelle chez son héros, Echenoz suggère un aspect mal compris par la société contemporaine, que l'être sensible est plus important que le professionnel.

b) la relation avec l'objet d'art

La stratégie que Ferrer mène pour obtenir du profit, transforme l'objet d'art en pièce de commerce. Lorsqu'il expose à Corday ce qu'il doit parcourir pour devenir artiste, il lui explique en effet que la valeur de l'objet d'art est remplacée par sa publicité :

*Ensuite il faut voir si ça prend, si on peut te chercher un autre lieu d'exposition. En Belgique, en Allemagne, quelque chose comme ça. Si ça ne prend pas on restera plutôt en France, on essayera de trouver quelque chose dans les centres culturels, par exemple. Et puis après, on va tâcher de faire acheter une pièce par un Frac ou par le Fnac, tu vois, puis on pourra monter quelque part, cette pièce, ça pourra déjà faire un peu de mouvement. Ensuite New York. (p.213)*

La galerie d'art, point de rencontre de la spiritualité et de l'art, fonctionne comme un magasin qui doit fournir tous les détails concernant les produits et en faire la publicité. Ce lieu, qui de par sa tradition a la tâche de signaler au public la valeur des œuvres d'art, de cultiver son goût esthétique, finit par se soumettre lui-même au goût des masses au lieu de le former. Ayant peur de faire faillite, le galeriste doit faire l'investissement des objets appréciés par le public, et le public aime à ce moment l'art ethnique et les antiquités, trouvant peut-être là une solution pour remplir le vide du contenu esthétique et spirituel de l'art de l'entre-deux-millénaires. Pour qu'ils entrent dans sa galerie, des objets appartenant à l'art bambara, à l'art bantou, ou à l'art indien des plaines doivent suivre toute une odyssée. « Classiquement, en effet, les étapes de la découverte d'un objet d'art ethnique ou d'une antiquité sont au nombre de quatre ou cinq » -annonce Echenoz avec malice. La galerie est le lieu ultime où arrive l'objet avant d'être commercialisé :

*C'est d'abord un local minable qui découvre généralement l'objet ; c'est ensuite le caïd du coin qui supervise ce genre de trafic dans le secteur ; puis c'est l'intermédiaire spécialisée dans la branche concernée ; c'est enfin le galeriste avant le collectionneur qui forment les derniers maillons de la chaîne. Tout ce petit monde, évidemment, s'enrichit de plus en plus, l'objet décuplant au moins de valeur à chaque stade. (p.31)*

Les étapes plus ou moins légales que l'objet d'art parcourt jusqu'au moment où il peut entrer en contact avec le consommateur, le transforme en pur objet de commerce. Le renversement de valeur se produit. À mesure que sa valeur esthétique et artistique diminue à cause du long chemin commercial qu'il doit parcourir pour assurer le profit à chaque intermédiaire, en tant que marchandise, sa valeur augmente progressivement. Cette montée commerciale dévalorise sa valeur artistique. La diffusion correcte de l'art, d'après sa valeur, est remplacée par un trafic d'œuvres d'art si bien organisé que l'officier de police judiciaire appelé par Ferrer pour constater le vol des objets qu'il a apportés du Port Radium s'exclame : « Vous êtes complètement idiot (...). Ce genre d'affaires, avait-il exposé, était peu souvent résolu vu la haute organisation du trafic des œuvres d'art : l'affaire aurait tendance, au mieux, à traîner en longueur. » (p.155).

c) la relation avec le consommateur

Avec les consommateurs d'art Ferrer a la relation d'un marchand astucieux qui veut vendre sa marchandise. Dans ce but sa stratégie, fondée aussi bien sur l'image que sur la parole, utilise ces deux moyens de persuasion moins pour présenter la valeur de l'acte créateur et de son produit, que pour signaler l'opportunité de l'affaire.

La tenue vestimentaire est, dans la vision de Ferrer, l'image même du bon galeriste. Elle est une sorte de recommandation de la valeur de l'objet d'art. C'est ce qu'il veut enseigner à Delahaye, son conseiller, qui est toujours mal mis :

*Mettez-vous à la place du collectionneur, avait insisté Ferrer à voix basse en rappuyant sur le bouton de la minuterie. Il va vous acheter un tableau, le collectionneur. Il hésite. Et vous savez ce que c'est pour lui, acheter un tableau, vous savez bien comme il a peur de perdre son argent, peur de ne pas être dans le coup, peur de rater Van Gogh, peur de ce que va dire sa femme, tout ça. Il a si peur qu'il ne le voit plus, le tableau, n'est-ce pas. Il ne voit plus que vous, le marchand, vous dans vos habits de marchand. Donc c'est votre apparence à vous qu'il va mettre sur le tableau, comprenez-moi. Si vous avez des habits misérables, c'est toute votre misère qu'il va mettre dessus. Alors que si vous êtes impeccable c'est le contraire et donc c'est bon pour le*

*tableau, donc c'est bon pour tout le monde et spécialement pour nous, voyez-vous. (p. 39)*

Selon Ferrer ; la valeur du tableau n'est pas appréciée du point de vue de la création de l'artiste, mais du standard de vie de celui qui en fait la publicité, reflété par ses vêtements. Devant les riches collectionneurs comme Réparez pour lequel acheter des œuvres d'art constitue un divertissement nécessaire qui le fait sortir des affaires où il s' « ennuie énormément », le galeriste doit se présenter lui aussi dans la tenue d'un homme d'affaire. Pour mieux mettre en valeur cette idée Echenoz présente la transformation de la tenue vestimentaire de Delehay. Elle suit la transformation du modeste conseiller de Ferrer, en initiateur du vol des antiquités apportées par son patron du Pol Nord, pour devenir un riche marchand d'œuvres d'art :

*Tout n'était plus à présent chez lui, devenu Baumgartner, que traits impeccablement tirés : sa cravate dont on avait toujours connu, quand il en portait une, le nœud décalé sous un angle ou l'autre de son col de chemise, le pli de son pantalon qu'on n'avait perçu qu'évanoui car poché à hauteur des genoux, son sourire même qui dans le temps ne tenait pas la route et s'amollissait vite, s'arrondissait, s'érodait comme un glaçon sous les tropiques, sa raie aléatoire sur le côté, sa ceinture diagonale, les branches de ses lunettes et jusqu'à son regard même – bref tous les segments ébauchés, brouillés, inachevés et confus de son corps avaient été redressés, raidis, amidonnés.(p. 228).*

La parole utilisée par Ferrer pour vendre les objet d'art de sa galerie est sournoises ; elle ne vise que le but à atteindre : conclure les transactions, quels qu'en soient les moyens. Voilà un exemples de la façon dont il veut convaincre Réparez, son collectionneur habituel, d'acheter des peintures et de les accepter telles quelles :

*Ça oui, peut-être, fit pensivement Réparez. Ça, je crois que j'aimerais bien mettre chez moi. Évidemment c'est un peu grand mais ce qui me gêne surtout, c'est le cadre. Est-ce qu'on ne pourrait pas changer le cadre ? Attendez une seconde, dit Ferrer, vous avez vu que l'image est un petit peu violente, quand même, vous convenez que c'est un petit peu brutal. Ce cadre, l'artiste l'a justement fait faire spécialement pour ça, n'est-ce pas, parce que ça fait partie du truc. Ça fait complètement partie du truc. Si vous le dites, dit le collectionneur. (p.181)*

La stratégie que Ferrer mène avec les collectionneurs ressemble à celle menée par un agent de publicité avec les acheteurs. Par ses conseils et recommandations il veut leur donner « l'impression qu'ils pensent par eux-mêmes. », ce qui serait une bonne raison que l'achat s'accomplisse.

Pourtant, malgré les trucs mineurs qu'il s'est appropriés dans sa stratégie avec les artistes, les œuvres et les consommateurs d'art pour se nommer galeriste, Ferrer ne l'est pas de par sa structure. Il n'a pas perdu sa sensibilité, ce qui est prouvé par sa course inassouvie pour mettre d'accord sa vie affective et sa vie professionnelle. En construisant son personnage sur ce paradoxe, Echenoz suggère la cause principale de la crise de l'art moderne. À la différence de Delahaye, pragmatique et calculé, être sans vocation artistique qui recourt au plus bas moyens, le vol, pour devenir marchand d'art, Ferrer, qui garde son besoin d'affection et de sensibilité, n'acquiert jamais la vraie conscience de l'art comme marchandise. Du retour du Pol Nord avec la charge précieuse d'objets d'art ethnique il se laisse entraîner dans une relation amoureuse au lieu de les mettre tout de suite au coffre. Il offre ainsi à Delahaye la chance d'accomplir son plan.

Le métier de galeriste est d'ailleurs assez épidermique chez Ferrer. Voilà comment il se conduit en conseiller de Martinov, le peintre qui fait la figure centrale de sa galerie : « Il ne parvient pas à joindre Martinov directement, n'obtient que son répondeur sur lequel il dépose un ingénieux alliage d'admonestations, d'encouragements et de mises en garde, bref il fait son métier. » p.144. Quant à ses jugements artistiques, il les plie à l'esprit du temps, sans mettre en œuvre, pour les formuler correctement, ses propres dons d'artiste. Il privilégie les peintres opportunistes qui peignent pour satisfaire le goût des acheteurs et repousse les artistes de vocation, conscients de la décadence de l'art comme Gourdel (« plus personne n'a de sens artistique » dit celui-ci en s'éloignant de la galerie de Ferrer tout en faisant une référence directe au galeriste). Quant à sa mission d'appuyer les jeunes talents, de les encourager et de les faire connaître au public, il la pratique de cette manière :

*J'ai aussi des petits jeunes qui viennent juste d'arriver, mais c'est un autre problème, hein. Les petits jeunes, il ne faut pas tout de suite les faire exposer trop souvent, sinon ça fatigue vite, alors je montre une de leurs pièces de temps en temps, pas plus. Ce qui serait bien, développa-t-il, ce serait de leur faire une petite exposition quelquefois, à l'étage, si j'avais un étage, enfin vous voyez mais ça va, ça va bien. (p.118)*

Ferrer n'acquiert pas une vraie conscience de galeriste car il ne peut pas faire abstraction de sa vie sentimentale. Ses histoires d'amour toujours

manquées démontrent sa nature sensible, son besoin d'affection et de sentiment. Or dans sa galerie, sa nature ne peut pas s'accomplir. Ce lieu est le symbole du vide de la création artistique à cause du remplacement de la sensibilité et de la communication entre les êtres par l'argent. Le destin de la galerie est le destin de l'art dans la société de nos jours, menacé par l'argent et par les caprices du temps. Déjà vidée, à cause de la société mercantile, de son vrai contenu de présenter et de diffuser la valeur, la galerie voit aussi ses affaires menacées par les saisons. En été elle est au seuil de la faillite. Se sentant sur le point de faire faillite, dépourvu du trésor pour lequel il s'est rendu au Pol Nord, se trouvant mal à cause des effets de l'été torride, Ferrer ne peut pas éviter l'infarctus. La crise cardiaque qu'il subit va de paire avec la crise des affaires de sa galerie. La crise de la galerie devient, à son tour, l'emblème de la crise de l'art moderne.

Si Echenoz propose un roman de la maladie, c'est certainement la maladie de l'art qui est le vrai sujet du roman.<sup>1</sup> Voilà comment son personnage résume cette problématique essentielle du livre en parlant de son métier à Hélène, la femme avec laquelle il pensait faire un vrai couple :

*Ferrer assura donc l'essentiel de la conversation en parlant de son métier : marché de l'art (c'est assez calme en ce moment), tendances actuelles (c'est un peu compliqué, c'est très atomisé, remontons à Duchamp si vous voulez) et polémiques en cours (vous imaginez bien, Hélène, dès que l'art et l'argent sont en contact, nécessairement ça cogne sec), collectionneurs (se méfiant de plus en plus, ce que je comprends parfaitement), artistes (se rendent de moins en moins compte, ce que je comprends très bien) et modèles (il n'y en a plus au sens classique du terme, ce que je trouve tout à fait normal) (p.183).*

Ferrer parle de la difficulté de la diffusion de l'art et de la confusion qui règne au niveau de sa réception et de sa création. Il faut surtout lire les parenthèses. Elles constituent dans leur ensemble la tentative du marchand d'art, conscient du fait que « l'art et l'argent sont en contact », de déchiffrer le destin de l'art moderne. Tout ce qu'il peut saisir de l'état « compliqué » des tendances actuelles de l'art, c'est la méfiance, la confusion, le

---

<sup>1</sup> Jean Pierre Salgas signale que dans tous les romans d'Echenoz « les éclats de la culture » se trouvent sur le même plan. Dans *Je m'en vais*, il voit un tournant : « Nouveau tournant en 1999, avec *Je m'en vais* : à travers l'histoire d'un galeriste choisissant les valeurs sûres de l'art primitif, surprenant retournement de la plus « contemporaine » des écritures contre l'art contemporain. », « Défense et illustration de la prose française » pp. 77-108, dans *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères- adpf, 2002, p.94.

renoncement à la conscience artistique. Bien qu'il semble trouver « tout à fait normal » qu'il n'y ait plus rien « au sens classique du terme », ce qu'il comprend vraiment c'est que l'art moderne doit suivre la bonne tradition de Marcel Duchamp, se maintenir par conséquent dans les limites de la modernité initiée par cet artiste. Ce serait une solution pour le faire sortir de la confusion générale.

Echenoz, ne fait pas d'analyse sociologique pour expliquer l'état de l'art moderne et implicitement de la culture de l'entre-deux-millénaires. Il garde sa posture ironique et recourt à de brefs passages séduisants qui résument et remplacent tout commentaire personnel. Voilà dans ce sens la manière quasi résignée de réagir d'un intellectuel devant la dépréciation du français. Il s'agit d'un personnage épisodique, une jeune femme qui fait l'auto stop dans la voiture du conseiller de Ferrer et qui fait des commentaires relatifs à la question que celui-ci lui pose : « Vous allez sur Toulouse ? » (p.194)

*La jeune femme ne lui répond pas tout de suite, son visage n'est pas bien distinct dans la pénombre. Puis elle articule d'une voix monocorde et récitative, un peu mécanique et vaguement inquiétante, qu'elle ne va pas sur Toulouse mais à Toulouse, qu'il est regrettable et curieux que l'on confond ces prépositions de plus en plus souvent, que rien ne justifie cela qui s'inscrit en tout cas dans un mouvement général de maltraitance de la langue contre lequel on ne peut pas s'insurger, qu'elle en tout cas s'insurge vivement contre, puis elle tourne ses cheveux trempés sur le repose-tête du siège et s'endort aussitôt. (p.194)*

Tout comme la jeune femme, Ferrer s'endort à sa façon, en s'enfonçant dans sa galerie au lieu de s'insurger contre la maltraitance de l'art. Tout comme lui s'endorment les créateurs et les défenseurs de l'art moderne qui ne savent plus comment remplir le vide. Mais c'est toujours Ferrer, mal portant dans ses habits de galeriste et mal portant dans ses habits d'amoureux, qui suggère une solution possible à la maladie de l'art de l'entre-deux-millénaires. Certes, tel qu'il est conçu comme personnage par l'écrivain, il démontre que la crise de l'art et la crise identitaire vont de paire : si sa vie professionnelle, trouvée sous le signe de la société de consommation, relève du vide de l'art, sa vie privée, trouvée sous le signe de l'affectivité, relève du vide des sentiments. Mais, par son goût pour l'errance et pour l'aventure, il fait le pont entre les deux vides, il démontre qu'on doit toujours courir à la rencontre de quelque chose qui pourrait remplir le vide et qu'il ne faut jamais y renoncer. À la fin du livre, Echenoz laisse entrevoir la fin des expériences infortunées d'amour de son

personnage. Abandonné par Hélène, sa maîtresse, le soir du Nouvel An, Ferrer se rend à tout hasard voir son ex femme dans la maison qu'ils ont occupée ensemble, sans savoir qu'elle avait déménagé. Une jeune fille qu'il y rencontre prouve qu'il y a toujours un espoir :

*Vous voulez entrer boire un verre ? proposa gentiment la fille.  
[...]Je veux bien, répondit-il, mais je ne veux surtout pas déranger. Pas du tout, dit en souriant la fille, entrez. Je suis désolé, dit Ferrer en s'approchant avec prudence, je n'avais pas du tout prévu ça. C'est un peu compliqué à expliquer. Pas grave, dit la fille, je suis moi-même là par hasard. Vous allez voir, il y a des gens assez marrants. Allez, venez. Bon, dit Ferrer, mais je ne reste qu'un instant, vraiment. Je prends juste un verre et je m'en vais. (p. 253)*

La gentillesse et le naturel de la jeune fille de même que l'attitude évasive de Ferrer, contraire à ses manifestations habituelles de séducteur, peuvent être la promesse d'un accomplissement affectif capable de guérir un cœur vide. C'est la preuve que tout n'est pas encore perdu, que tout peut être remédié si les sentiments, si la sensibilité et l'affectivité interviennent.

L'avenir existe pour Ferrer : si l'opération qu'il a subie suite à l'attaque cardiaque est une réussite, sa vie privée pourrait l'être aussi. Et, comme les objets d'art volés ont été récupérés et comme les affaires de la galerie sont devenues prospères, sa vie professionnelle pourrait être, elle aussi, considérée une réussite. Quel serait l'avenir de l'art moderne, cet autre protagoniste du livre ? Echenoz le suggère justement en créant la rencontre fortuite, en dehors de tout intérêt, entre son personnage principal, l'éternel chercheur du bonheur, et la jeune inconnue. C'est le moment où le destin du galeriste – de l'art implicitement- et le destin de l'âme se rencontrent dans un besoin de remède commun : la sensibilité. En utilisant ce remède, l'âme et l'art ont la chance de se rétablir de leurs maladies.

Le message d'Echenoz est optimiste. Comme le vide du cœur, le vide de l'art pourrait être comblé par le retour à la sensibilité<sup>1</sup>. Son livre offre ainsi à la fois la cause de la crise de l'art : la dépréciation de la valeur à cause de la perte de sensibilité dans une société mercantile, et la voie que l'art doit suivre pour s'en sortir : récupérer ce qu'il a perdu.

#### **Bibliographie :**

Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Echenoz, J., *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

---

<sup>1</sup> Paul Guimard soutient dans son livre, *Giraudoux ? Tiens !...*, Paris, Grasset 1988, la même idée que la culture contemporaine peut sortir de la crise par un retour à la sensibilité.

- Guimard, P., *Giraudoux ? Tiens !...*, Paris, Grasset 1988.
- Houppermans, S. dans VIART, D., *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, Éditions Bordas, coll. Écrivains au présent, Paris, 2008.
- Jérusalem, CH., *Jean Echenoz*, Paris, Ministère des affaires étrangères, adpf, 2006.
- Salgas, J.P., *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères-adpf, 2002.
- Viart, D., *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, Éditions Bordas, coll. Écrivains au présent, Paris, 2008.

## **ÉMETTEUR(S), RÉCEPTEUR(S), MESSAGE(S). DE LA RÉCEPTION DANS DOMAR A LA DIVINA GARZA DE SERGIO PITOL**

**Diana-Adriana Lefter**  
diana\_lefter@hotmail.com  
**Université de Pitesti, Roumanie**

### **Résumé**

*Ce travail propose une remise en question de quelques termes fondamentaux de la théorie de la réception – producteur, message, consommateur – à partir d'un roman hispano-américain contemporain, « Domar a la divina garza »<sup>1</sup> de Sergio Pitol. Nous analysons les rapports qui s'établissent aux différents niveaux de la communication, avec un intérêt plus poussé pour le rapport Dante émetteur / la famille Millares récepteurs. C'est, à notre avis, un exemple de communication échouée, mais qui aboutit à une « autocommunication », car à travers le récit de son expérience turque, le producteur Dante réussit à exorciser sa douleur.*

*Mots-clés : autocommunication, réception, échec, secondéité, Sergio Pitol*

### **Abstract**

*In the present paper we want to propose a new focus on three of the most important concepts in the theory of representation: the producer, the message and the receiver, as they appear in a well-known contemporary Latin-American novel, « Domar a la divina garza » by Sergio Pitol. We analyse the relation between the producer and the receiver as poles of the communication, mostly in the interaction between Dante as a producer and the Millares as receivers, as this one is, in our opinion, an example of a failed communication. Nevertheless, the result is a so-called “autocommunication”, as Dante succeeds, by telling his Turkish experience, to exorcise his pain.*

*Key words: autocommunication, reception, failure, secondeity, Sergio Pitol*

### **Resumen**

*Nuestra ponencia propone un nuevo enfoque sobre algunos de los conceptos clave de la teoría de la recepción – el productor, el mensaje y el consumidor – en la novela hispanoamericana contemporánea « Domar a la divina garza » de Sergio Pitol. Hacemos una análisis de las relaciones que aparecen a los diferentes niveles de comunicación, concediendo un interés más grande en la relación entre Dante como emiteente y los Millares como receptores del mensaje. Se trata aquí, según nosotros, de una comunicación fracasada, que, sin embargo, termina por ser una « autocomunicación », porque, a través de la narración de su experiencia turca, el productor Dante logra exorcizar su dolor.*

*Palabras clave: autocomunicación, recepción, fracaso, segundeidad, Sergio Pitol*

Toute communication est un processus qui implique trois pôles : celui de la production, celui de la réception et le message proprement-dit.

---

<sup>1</sup> Pitol, Sergio, *Domar a la divina garza*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988, pour l'édition en espagnol, édition française *Mater la divine garce*, Editions Gallimard, Paris, 2004, traduction Gabriel Iaculli.

Pour que le processus communicationnel aboutisse, la coopération<sup>1</sup> entre le pôle de la production et celui de la réception est nécessaire et indispensable. Elle se réalise par le partage d'un code commun et par la construction d'une image idéale du producteur et du récepteur. En d'autres termes, chaque producteur « choisit » son destinataire et crée les meilleures conditions pour que son message soit bien décodé ; à son tour, le récepteur se construit une image idéale de ce que/qui le producteur du message devrait être et attend de bonnes intentions de la part de celui-ci. Si ces conditions ne sont pas respectées, la communication échoue.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'étudier la construction du processus communicationnel dans un roman hispano-américain contemporain, *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol. Il nous a semblé particulièrement intéressant de nous en tenir à ce corpus, parce que la trame du roman suit trois paliers de communication et le succès, ou bien l'échec de celle-ci : Le chapitre liminaire, assumé par le « vieil écrivain » dans ses 60 ans présente le laboratoire de l'écrivain. Ensuite, l'histoire de Dante C. de la Estrella, racontée devant la famille Millares c'est la mise en œuvre du projet initial construit par le « vieil écrivain ». Enfin, l'histoire « en abîme » de la vie de Gogol, racontée par Marietta Karapentiz à Dante et insérée par celui-ci dans sa propre histoire est le troisième palier. Nous sommes intéressés par le rapport entre le producteur Dante C. de la Estrella, narrateur au premier degré d'une histoire dont il est aussi personnage, et le groupe des récepteurs, formé par les membres de la famille Millares.

Pour faire le récit de ses mésaventures à Istanbul, dans la compagnie des frères Vives et de la fameuse Marietta Karapentiz, Dante choisit comme auditoire la famille Millares, lesquels s'avèrent de mauvais récepteurs : mauvais pour ne pas partager le code et l'expérience de Dante, mauvais parce que Dante ne sait pas « construire »<sup>2</sup> ses destinataires. Ainsi, Dante, comme producteur du message, se trouve devant un paradoxe, il choisit,

---

<sup>1</sup> Nous utilisons le concept de « coopération » dans la lignée de Umberto Eco, qui postule que la coopération est le travail conjoint de l'auteur d'un texte et de son lecteur, dans le but d'extraire et de comprendre d'un texte ce que le texte ne dit pas ouvertement, mais suppose, promet, implique. En faisant cette activité, le lecteur/le destinataire met en relation le texte avec tout un réseau intertextuel dans lequel le texte a ses origines, il « remplit les trous » du texte. (Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Grasset, Paris, 1965, Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985)

<sup>2</sup> Il s'agit de la construction du lecteur modèle, telle qu'elle est postulée par Umberto Eco. L'auteur construit son lecteur modèle par le choix d'une langue, d'une encyclopédie, en émettant des signaux de genre, en restreignant le cadre géographique, historique, etc. (Eco, Umberto, *op. cit.*)

obstinément, de raconter, mais il ne choisit pas ses destinataires, mais simplement des destinataires, qui tourneront, pour paraphraser les mots de Montaigne à l'inverse, en « lecteurs insuffisants » : « Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrit des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches. »<sup>1</sup>

De plus, Dante ne respecte à aucun moment le pacte de coopération qui devrait régir toute relation entre le producteur et le consommateur du message. Par la narration de ses expériences turques, Dante ne veut vraiment pas laisser l'auditoire décoder le texte ; preuve en est la parcimonie dans offrir des informations pertinentes, doublée d'un plaisir quasi cynique de détourner l'attention du destinataire par l'introduction d'histoires secondaires peu éclaircissantes pour l'histoire principale – l'histoire de sa rencontre à Rome avec celle qui allait devenir son épouse, Maria de la Concepción – de détails excessifs<sup>2</sup> mais trop peu révélateurs pour le récit qu'il est en train de faire – l'histoire de sa bourse doctorale à Rome – et de digressions faussement intellectuelles – ses études sur Gogol, les conférences de Marietta Karapentiz sur l'auteur russe.

Toutes ces digressions rendent le discours opaque à l'auditoire qui est, par contre, tenté de donner une interprétation fautive à l'histoire ou bien à s'intéresser à des détails peu pertinents. Ainsi, par exemple, l'architecte Millares présuppose, à la suite de tous les détails sur Istanbul et sur l'exotisme de Marietta Karapentiz, qu'elle soit Turque. Cela le transforme dans un mauvais lecteur, qui remplit fautivement les trous du message de Dante :

*Les quedaría más que agradecido si se astuvieran de desvirtuar con su imaginación mis palabras. Trato de ser preciso en todos y cada uno de los indices que compusieron ese absurdo pero revelador episodio de mi vida. Pido entonces, y creo tener derecho a ello, que se abstengan de manifestar sus propias interpretaciones – respondió Dante de la Estrella con acritud.*<sup>3</sup>

Il s'instaure ainsi une sorte de rivalité interprétative entre le producteur du message et son auditoire. Il n'y a pas de coopération entre la précision de Dante et l'imagination de Millares, puisque les deux remplissent fautivement leurs rôles : de la Estrella fait excès de détails non-pertinents, guidant ainsi son auditoire vers une fausse piste – il ne sait pas

---

<sup>1</sup> Montaigne, Michel, *Les Essais*, P.U.F., Paris, 1992, p. 127

<sup>2</sup> *Los detalles ofrecidos por el narrador resultaban más bien incoherentes, a menos que la razón de aquel fracaso estuviese contenida en el meso inicio de la crónica, en el que nadie había puesto demasiada atención.* (Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 73)

<sup>3</sup> Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 82.

ou ne veut pas laisser les spectateurs déchiffrer le message ; ces derniers, à leurs tours, désacralisent, par leur indifférence, mépris, voire ironie, l'autorité du producteur.

A ce point, il se pose quelques questions : Est-ce que les Millares sont les vrais destinataires du message de Dante ? Est-ce qu'il les a choisis ? Et alors, pourquoi eux, et non pas d'autres ?

Pour donner des réponses à ces questions, il faut observer et analyser le contexte de l'énonciation, de la production du message : Dante arrive dans la maison Millares pour éclaircir avec Mme. Millares les détails administratifs d'un projet auquel ils travaillent ensemble. Il n'y trouve pas celle qu'il cherchait et se trouve, par contre, devant un accueil peu aimable, indifférent, voire hostile : le mari de Mme. Millares, leurs deux enfants et les vieux Millares. C'est un contexte que Dante ne choisit pas, comme il ne choisit son auditoire : c'est un pur hasard :

*Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró en una tarde de lluvia en Tepozatlán, sentido en medio de un confortable sofá de cuero negro en la sala de estudio de Salvador Millares. Hojea sin la menor convicción, mas bien con desgana, algunos periódicos ; incómodo, al parecer, porque en esa casa nadie le presta la atención a la que se considera acreedor.<sup>1</sup>*

Dante, diplômé en droit et entrepreneur, ne partage aucun savoir et aucun intérêt avec ses spectateurs : Antonio Millares, grand amateur des romans de Simenon ne s'intéresse qu'à l'intrigue policière, les deux enfants veulent apprendre des détails architecturaux, qu'ils retrouvent dans les figures qu'ils construisent, le vieux Millares est curieux d'apprendre tout sur Marietta, tout en faisant un jeu de cartes ; la vieille Millares, enfin, est la moins intéressée par l'histoire, et plus attentive à l'atmosphère. Dans un tel contexte communicationnel, le message n'est qu'un simple « son », que le public perçoit d'une manière passive, comme il perçoit aussi le bruit de la pluie incessante qui frappe aux fenêtres. Ce n'est donc pas le public idéal, intéressé à collaborer à la construction du sens message, mais un public penché surtout vers le « spectacle » de la production de celui-ci :

*Al callar el licenciado, el único ruido que se dejó oír fue el monótono galopeto de la lluvia sobre los cristales. Las miradas estaban concentradas en aquel homúnculo de mirada enloquecida y rostro casi desfigurado que permanecía en actitud inmóvil en medio del sofá. Nadie*

---

<sup>1</sup> Idem., p. 20.

*podía presumir de haber captado por entero el sentido de aquella agitadaíissima perorada.<sup>1</sup>*

L'agitation de l'auditoire, aussi bien que leur effort se dirigent vers une direction qui ne s'inscrit pas dans la logique habituelle de l'acte communicationnel : peu intéressés ou égarés dans le message, incapables par conséquent d'en anticiper la suite ou la fin, ils peuvent par contre anticiper correctement la fin du producteur : l'anéantissement, la destruction, la chute. Ces mauvais consommateurs ne s'inscrivent ainsi pas dans le prototype du lecteur modèle<sup>2</sup>, parce qu'ils détruisent l'image du producteur modèle. Un producteur se légitime par sa position d'initiateur du message et par le fait qu'il est reconnu comme tel par le récepteur – il est en d'autres termes « pris au sérieux » - or, Dante ne l'est pas, ce qui a comme conséquence une dilution de l'intérêt participatif de l'auditoire, qui traverse des sentiments divers qui vont de l'énervement à la curiosité, en passant par l'inquiétude et le mépris.

*Hubo momentos en que De la Estrella parecía a punto de perder la voz : jadeaba, arrastraba las palabras en un murmullo casi inaudible. Otros, en que elevaba el volumen con vulgar desmesura. Ciertos pasajes parecían proyectados en exasperante cámara lenta, luego, sin transición que preparase el auditorio, una urgencia enloquecida parecía acuciarlo para deshacerse a la mayor brevedad posible de sus recuerdos turcos ; las palabras se le encimaban, se atropellaban para desbordarse el tumulto como un río salido de madre. Los Millares, a esas alturas, lo oían ya con sentimientos muy mezclados. Hasta para los gemelos resultaba evidente que a aquel orate no se le podía tomar en serio. Ciertos movimientos de irritación, de impaciencia, de desprecio, comenzaron a florecer entre el reducido auditorio, unidos a la natural curiosidad por saber cómo terminaría aquella historia que paso a paso se precipitaba en lo grotesco.<sup>3</sup>*

La dérision et la destruction du statut de l'émetteur n'affectent pas seulement la qualité du décodage, mais aussi la visée du message : une histoire dramatique devient risible pour l'auditoire, en dépit de leur bonne

---

<sup>1</sup> Idem., p. 73.

<sup>2</sup> Nous utilisons ce concept à l'instar de Umberto Eco, à savoir l'instance qui, dans le processus de production du sens d'un texte, est capable de coopérer à l'actualisation textuelle telle que l'auteur la concevait. C'est le lecteur qui devrait se manifester du point de vue interprétatif tel que l'auteur s'était manifesté du point de vue génératif. L'auteur prévoit son lecteur-modèle, dans le sens qu'il le suppose et le construit, par la manière dans laquelle il oriente son texte. (Eco, Umberto, *op. cit*)

<sup>3</sup> Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 138.

volonté initiale<sup>1</sup>. Cela arrive parce que la constante de l'interaction entre Dante et les Millares est le non respect du statut de chacun des pôles de la communication : Dante ne se comporte à aucun moment comme un émetteur qui veut transmettre un message, qui veut donc communiquer : il n'offre pas le taux informationnel nécessaire et suffisant au bon décodage, il refuse la collaboration avec ses récepteurs, il a un discours souvent incohérent, construit d'une manière inégale ; de plus, les récepteurs ne lui accordent pas le crédit dû au producteur du message. De l'autre part, les personnes de l'auditoire ne remplissent également pas leur rôle : ils ne partagent pas les intérêts et l'encyclopédie du producteur, ils se trouvent dans une position qu'ils n'ont pas choisie, ils sont plus intéressés par les éléments collatéraux que par les aventures de Dante, leur attention est plutôt accaparée par la personne du producteur que par le message de celui-ci et, enfin, ils ne reconnaissent pas à Dante son statut d'émetteur. Ainsi, il se passe souvent un changement de rôles, qui découle de cette dérision du statut de l'émetteur et du destinataire, jusqu'au point où l'émetteur est tenu, par les destinataires à « remplir les trous » du message, travail qui devrait normalement être fait par eux-mêmes. Manque de volonté à collaborer à la production du sens et au décodage ? Reproche indirect, plutôt, dirions-nous, adressé à un émetteur qui ne leur offre pas les clés de lecture nécessaires et qu'ils attendaient :

*Había llegado al inicio de los acontecimientos del segundo día, el último, según había anticipado, de su estadía en Estambul. Por lo mismo, tenían que estar a un paso de las explicaciones que llenaran los huecos en cuya existencia parecía voluntariamente recrearse.*<sup>2</sup>

Les Millares ne sont donc pas les « lecteurs », l'auditoire choisi par Dante, mais simplement des spectateurs, un auditoire, devant lesquels Dante se trouve par hasard et devant lesquels il est s'entête à rester, en imposant sa présence, sous le prétexte de la forte pluie qui ponctue son récit. Pourtant, Dante fait un choix : celui de raconter, de dire son histoire, de produire son message même s'il réalise peu à peu que son discours est

---

<sup>1</sup> Salvador Miralles no pudo contener una carjada.

- ¿ He incurrido, tal vez sin advertirlo, en algún efecto del genero comico ? ¿Algo he dicho que incitara a la risa ?

- Nada en especial – respondió el arquitecto, sin perder el buen humor - , pero hasta donde me doy cuenta, licenciado, hay algo que lo atemoniza y no le deja continuar la historia. Acelera usted y frena. Avanza un poco para retroceder casi inmediato. ¿ A qué puede deberse ? (Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 128-129)

<sup>2</sup> Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 139.

en vain<sup>1</sup>, devant qui que ce soit, où que ce soit, quelles que soient les circonstances : il impose son histoire comme il impose sa présence, devant un public qui n'y est pas intéressé.

A quel but ? Pourquoi Dante s'obstine-t-il à faire ce récit, à raconter cette histoire peuplée de personnages et situations inconnus à son public, malgré la réticence, voire l'hostilité de celui-ci ?

Notre réponse est que tout cela arrive parce que, à aucun moment Dante n'a pas l'intention de communiquer avec son auditoire, mais il veut tout simplement remémorer ses souvenirs, par le récit. Dante se confronte, par le récit qu'il fait, avec le passé, essayant de le recomposer, pour découvrir des choses inconnues sur lui-même, pour s'expliquer. Les images du passé, aussi bien que les sensations<sup>2</sup> se superposent sur les moments présents. La narration de l'histoire de Istanbul devient l'expérience présente d'une expérience passée réelle. Par la verbalisation de l'expérience turque, Dante tente une sorte d'exorcisation et de purification, mais non pas dans l'exercice du partage. On se trouve donc devant un acte d'autocommunication<sup>3</sup> par la remémoration. Or, le mécanisme de la remémoration relève par excellence de la secondéité<sup>4</sup>, car le principe fondamental est la mise en confrontation de deux étapes, de deux temps, de deux hypostases du même moi.

---

<sup>1</sup> *Al regresar de su asiento, hizo una inspección visual del auditorio. Estuvo a punto de derramar el whisky. Con excepción del arquitecto, quien no leía, sino permanecía con la cabeza echada hacia atrás, los ojos cerrados y una sonrisa desvaída en la boca, balanceando suavemente su mecedora, los demás habían vuelto a sus mezquinas ocupaciones, las cartas, el tejido, el Taj Mahal, la Mezquita Azul. ¿Así que había gastado su tiempo arrojando margaritas a los cerdos ?* (Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 100)

<sup>2</sup> *Le souvenir d'une sensation est une chose capable de suggérer cette sensation, je veux dire de la faire renaître, faible d'abord, plus forte ensuite, de plus en plus forte à mesure que l'attention se fixe davantage sur elle. [...] La sensation, en effet, est essentiellement de l'actuel et du présent ; mais le souvenir, qui la suggère du fond de l'inconscient d'où il émerge à peine, se présente avec cette puissance suis generis de suggestion qui est la marque de ce qui n'est plus, de ce qui voudrait être encore.* (Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle*, Felix Alcan, 1930, p. 141.)

<sup>3</sup> cf. Lotman, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973. Pour Lotman, s'il y a intersection entre les niveaux dramaturgiques, le point focal devient la distance. C'est l'autocommunication, où les sujets qui reçoivent et transmettent le message sont les mêmes. C'est un processus d'autoconnaissance, un processus personnel de réforme de la conscience.

<sup>4</sup> Pour Pierce, la secondéité est une catégorie qui se manifeste à travers trois types de phénomènes : l'expérience, la lutte et le fait. L'expérience, à savoir le cours de la vie, est plutôt une « expérience des vicissitudes », une « modification imposée de force à nos façons de penser ». A la contrainte et à la pression des faits extérieurs s'oppose la résistance du monde interne, ce qui implique qu'il existe toujours un élément d'effort et de lutte dans l'expérience. (Pierce, Ch., *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 92-97)

Revenons à la problématique de l'autocommunication et surtout à la validité du concept. Si l'on se tient à la vision de Lotman, deux sont les éléments constitutifs de l'autocommunication : l'annulation de la distance entre l'émetteur et le récepteur du message et le processus psychique de réforme de la conscience qui se déclenche par l'acte d'autocommunication. Les recherches ultérieures de Maria Corti<sup>1</sup> précisent que l'annulation de la distance entre l'émetteur et le récepteur a comme conséquence la préservation de l'information dans le territoire individuel et le fait que celle-ci circule dans le temps et non pas dans l'espace. Maria Corti ajoute aussi des critères « formels » dans la définition de l'autocommunication : les notations brèves à seule visée personnelle, les abréviations à valeur d'indice, les notes qui doivent enregistrer et sauver quelque chose pour la mémoire future, bref des procédés cryptographiques.

Il en résulte que l'objectif de l'autocommunication est la communication entre les « moi » successifs de l'émetteur. Or, comme Corti le rappelle à juste titre, « le moi permanent, qui se prolonge pendant toute la durée de notre vie » est formé « de tous les moi successifs qui, en somme, le composent en partie. »<sup>2</sup> Il s'en suit, selon nous, qu'il n'y peut jamais avoir d'identité psychologique parfaite entre le producteur du message et le récepteur, même s'il y a identité physique car, ce qui s'annule, c'est la distance spatiale, mais non pas celle temporelle : en d'autres termes, le moi émetteur, appartenant au temps T1 n'est pas identique au moi récepteur, appartenant au temps T2, car entre T1 et T2 il y a un temps qui s'est écoulé, ce qui a fait que le moi « décodeur » change. Conséquence ? L'autocommunication, telle qu'elle a été définie par Lotman, n'est qu'une virtualité. Pour nous, l'autocommunication est la communication entre ces moi successifs du même émetteur, son rôle étant celui de les faire communiquer dans le temps.

Comment les critères énoncés ci-dessus sont-ils respectés dans le discours de Dante ? Tout d'abord, il y a annulation de la distance entre l'émetteur et le récepteur du message, mais seulement annulation de la distance physique ; ce qui est plus fort, c'est cette « réforme de la conscience » que Dante tente par l'aveu. Ensuite, son discours est cryptographique, non pas au niveau formel, mais au niveau de la possibilité de décodage offerte aux récepteurs : les innombrables détails sur l'apparence physique de Marietta, sus ses sensations et impressions, la manière fragmentaire et fragmentée de présenter l'histoire, les maintes

---

<sup>1</sup> Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, nuova ed. *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 1997

<sup>2</sup> Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1954, p. 696.

notations « intellectuelles » sur l'anthropologie, sur les traditions des peuples exotiques ou sur Gogol, voilà autant de manières pour crypter le message, qui s'avère ainsi opaque à tout lecteur externe.

Ainsi, nous affirmons que toute l'histoire que Dante C. de la Estrella présente devant les Millares n'est pas une communication, mais une autocommunication : l'émetteur ne se propose à aucun moment de transmettre un message à son auditoire, il a besoin de cet auditoire tout simplement pour avoir la sensation d'un public ; par contre, Dante veut, par le récit, se libérer d'un passé qui le tourmente, revivre les mêmes sensations dans l'espoir d'un salut, d'une compassion peut-être ou d'une confirmation, de toute façon, mettre en confrontation son moi passé avec son moi présent par le discours est pour Dante la façon de se libérer des fantasmes du passé.

Comme producteur du message, Dante s'encadre dans un schéma récurrent dans l'écriture romanesque de Sergio Pitol, à savoir le personnage qui manifeste un état de fièvre, proche du délire. Cet état fiévreux est d'ailleurs de prédilection pour Pitol lui-même, qui affirmait dans une interview<sup>1</sup> qu'il trouve que le délire est le seul état qui puisse créer une sorte de « petit monde » encapsulé, un monde dans le monde, qui prédispose aux visions :

*Salas-Elorza: ¿Se podría identificar con algún personaje? Por ejemplo, hay uno que siempre se encuentra en estado de afiebramiento, delirante.*

*Pitol: Pues son los estados en que generalmente he escrito estos cuentos: con fiebre real y con fiebre intelectual o una situación un poco delirante. Es la única que me interesa [porque puedo] ir escribiendo aunque vaya yo en un viaje, porque tengo estas visiones de las que necesito deshacerme. Porque necesito integrar estos pequeños mundos, estas pequeñas cápsulas del mundo.<sup>2</sup>*

Lorsqu'il s'assume la position ou plutôt l'état d'émetteur, Dante s'isole vraiment dans un monde à soi, une sorte de capsule, où il vit différemment des autres le temps, la causalité, la focalisation, les émotions. Cela pourrait sembler étrange pour quelqu'un qui veut communiquer. Mais, si l'on est cohérent avec ce que nous affirmons ci-dessus, cet isolement ne peut apparaître que nécessaire, une barrière entre le moi-émetteur et le reste du monde, au-delà de laquelle le moi ne communique qu'à soi, non pas seulement dans une autre dimension temporelle, mais aussi affective.

---

<sup>1</sup> Interview accordée à Salas-Elorza, le 16 juin 1990, dans la Plaza de la Conchita, Coyoacan, México.

<sup>2</sup> <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>, consulté le 27 mars 2011.

Dès le début de son récit, dans la maison des Millares, Dante se trouve dans cet état fiévreux que Pitol considère privilégié. C'est un état de dégradation physique, de torsion corporelle qui dévoile le tourment intérieur du locuteur et qui met déjà une barrière entre celui-ci et l'auditoire effrayé par le comportement de Dante.

Cet état corporel se dégrade progressivement avec l'avancement dans l'histoire, dans un crescendo qui va de pair avec l'histoire, pour atteindre l'apogée de la destruction physique au moment où Dante finit de raconter la manière ignoble dans laquelle il avait été traité dans la maison de Marietta Karapentiz. Le corps du producteur n'est plus dégradé, mais pourri, dégageant la même odeur scabreuse des fécales dont il avait été recouvert par Marietta et Sacha.

C'est la parabole de la mort momentanée de l'émetteur, tué par son expérience tout d'abord, et par le récit de celle-ci ensuite. C'est aussi la mort de la communication : les Millares croient avoir compris, mais ils ne savent pas ce qu'ils avaient dû comprendre. La seule qui abouti est l'autocommunication, qui agit comme un catharsis, car l'émetteur s'anéantit cette fois pour se reprendre plus tard et retenter, comme il l'avait fait déjà, à redire son histoire, pour exorciser le passé.

#### **Œuvre de référence**

Pitol, Sergio, *Domar a la divina garza*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988

#### **Bibliographie**

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle*, Felix Alcan, 1930

Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976, nuova ed. come *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 1997

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Grasset, Paris, 1965

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985

Lotman, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.

de Montaigne, Michel, *Les Essais*, P.U.F., Paris, 1992

Pierce, Ch., *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1954

Salas-Elorza, Jesus, Interview accordée par Segio Pitól à Salas-Elorza, le 16 juin 1990, dans la Plaza de la Conchita, Coyoacan, México,

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>

## **APOLLINAIRE – PEINTRE DE LA MODERNITÉ POÉTIQUE**

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

### **Résumé**

*La poésie moderne offre toujours des provocations au lecteur. Notre travail se propose d'analyser la figuration du sujet ainsi que les choix d'ordre esthétique que celle-ci impose tout comme la construction de la référence dans la poésie Automne malade d'Apollinaire.*

*Mots-clé : poésie moderne, discours, construction de la référence*

### **Abstract**

*Modern poetry always provides lots of challenges to the reader. Our paper aims at analysing the subject presence and the aesthetic choices that it imposes, as well as the building up of the reference in Apollinaire's poem Automne malade.*

*Key-words : modern poetry, discourse, reference building*

### **Resumen**

*La poesía moderna siempre ofrece retos al lector. Nuestra ponencia se propone analizar la figuración del sujeto, las opciones estéticas que ella impone y también la construcción de la referencia en la poesía Automne malade de Apollinaire.*

*Palabras clave : poesia moderna, discurso, construcción de la referencia*

Quand on parle de poésie, la dichotomie moderne-classique acquiert une infinité de connotations. Et, si la distance temporelle nous permet d'analyser attentivement la poésie appartenant à d'autres époques, pourrait-on dire la même chose sur la poésie du XXe et du XXIe siècles ?

### **La Modernité – « mode d'emploi »**

Dans *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot<sup>1</sup> cherche les sources et les motivations de ce renouvellement poétique :

« "Il faut être absolument moderne." Cet appel de Rimbaud et de Baudelaire qui a inauguré un nouvel âge ou a correspondu à une mutation des arts en les mettant en rapport avec l'essence secrète de quelque chose qui serait le "moderne", a certainement eu un grand sens, mais même si le nouveau garde son prestige, même si la recherche provocante de ce qui est en avant peut encore jouer un rôle critique, elle ne représente rien qui nous

---

<sup>1</sup> Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 584

lie. Etre moderne, cette pensée nous paraît aussi étrangère que l'idée de devenir classique ou de prendre rang dans une solide tradition. Pourquoi ? Il faudrait le chercher, si cela en valait la peine. »

Pour Baudelaire et Verlaine, la poésie est moderne par son but même : elle vise non pas à présenter, mais à *représenter*, à *suggérer* ; chez Mallarmé, elle abolit ou nie l'objet en le remplaçant par le symbole. La poésie moderne naît d'une incertitude, d'un refus et joue sur l'absence de tout ce qui est précis.

Selon Verdier<sup>1</sup>, le poème est « aujourd'hui le lieu d'un examen critique, d'une interrogation sur la source du chant, du langage, du rapport au monde. [...] Ce qui définit peut-être la poésie contemporaine, c'est cette quête inaboutie de ce qu'elle est, de sa propre identité. »

Le monde dans lequel on vit semble mettre l'empreinte sur la manière dont on définit sa propre subjectivité par rapport à l'extérieur. Ce changement est attentivement surpris par Michel Collot<sup>2</sup> pour lequel le sujet : « n'est plus envisagé en termes de substance, d'intériorité mais dans sa relation constitutive à un dehors qui l'altère. »

Cette modification de la perception sur le « je » du poème provoque une remise en cause de la relation lecteur-poème. Comment perçoit-il le lecteur ce « je » du poème ? Ce « je » peut-il s'identifier, se superposer au « je » du poète ou au « je » du lecteur dans un essai de revivre et re-exprouver l'expérience qui est la source du poème ?

Traditionnellement, la lecture d'un poème se construit sur l'équivalence entre le sujet de l'énonciation et la personne physique, réelle du poète l'ayant écrit. La modernité se lève justement contre ce principe en essayant de montrer que l'énonciation poétique pose les problèmes différemment :

*[...] le langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue ; c'est la raison pour laquelle nous recevons un poème, en tant que texte littéraire, tout autrement qu'un texte fictionnel ou narratif ou dramatique. Nous le recevons comme l'énoncé d'un sujet d'énonciation.<sup>3</sup> Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation.<sup>4</sup>*

Le poème devient ainsi un « texte à effet de sujet » comme l'appelle d'une manière très suggestive Philippe Hamon dans lequel l'étude de

---

<sup>1</sup> Verdier, L., *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Hachette, Paris, 2001, p. 8

<sup>2</sup> Collot, M., *La Matière-émotion*, PUF, Paris, 1997, p. 33

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986, p. 208

l'énonciation pourrait mettre en évidence les traces de l'énonciateur, respectivement la figuration du sujet.

Concrètement, nous nous proposons de réfléchir principalement sur deux questions prenant comme point de départ le poème *Automne malade* du recueil *Alcools* (1913) : la figuration du sujet ainsi que les choix d'ordre esthétique que celle-ci impose et la construction de la référence (comment l'automne est-il représenté dans le poème ?).

### Précisions terminologiques

Le concept de « discours » est un des concepts-clés de la linguistique moderne ; il peut être défini comme « le résultat verbal concret de la prise de possession du matériau langagier par un sujet individuel. »<sup>1</sup>. L'activité langagière par laquelle un producteur E1 émet un message codé à l'attention d'un énonciataire E2 s'appelle énonciation<sup>2</sup>.

Lorsque les faits et les êtres évoqués se rapportent au moi, à l'ici et au maintenant de celui qui parle, sans décalage entre le moment réel et la transcription de ce moment, on parle de « repérage absolu »<sup>3</sup>. Les marques spécifiques de ce type de repérage sont les embrayeurs ou les déictiques, définis par Kerbrat-Orecchioni<sup>4</sup> comme « des unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel [...] implique une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : le rôle que prennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé ; la situation spatio-temporelle du locuteur et éventuellement de l'allocutaire. »

### Entre la tradition et la modernité

Le poème recrée l'atmosphère automnale en transformant cette saison en être humain. La reprise, sur une position privilégiée (premier mot du premier vers), du nom « automne » qui donne le titre au poème, attire l'attention sur le thème de la poésie et ouvre discrètement un autre thème sur lequel la poésie se clôt, celui du passage du temps, car les saisons et

---

<sup>1</sup> Bordas, E. et alii, *L'Analyse littéraire. Notions et repères*, Nathan, Paris, 2002, p. 55

<sup>2</sup> Voir à ce sujet la définition de Benveniste in *Problèmes de linguistique générale 2*, Gallimard, Paris, 1974

<sup>3</sup> Fromilhague, C., Sancier-Chateau, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, Paris, 1996, p. 42

<sup>4</sup> Kerbrat-Orecchioni C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980, p. 36

l'automne y compris, sont, par leur retour cyclique, des éléments marquant l'écoulement du temps :

*Automne malade et adoré*

*Tu mourras quand l'ouragan soufflera dans les roseraies*

*Quand il aura neigé*

*Dans les vergers*

La présence du locuteur, voire indirecte, apparaît dès le début du poème, par les qualifications attribuées à la saison ; la mention des adjectifs *malade* et *adorée* est une marque de la subjectivité dans le texte. La relation du locuteur à la saison automnale est suggérée par le deuxième adjectif, tout comme par la présence explicite du verbe « aimer » vers la fin du poème, verbe auquel se rapportent plusieurs compléments d'objet : *les rumeurs, les fruits, le vent, la forêt*. L'emploi du pronom personnel « tu » (deuxième personne du singulier) indique une relation directe, *in praesentia*, avec cette saison regardée comme un être humain par le locuteur ; il indique également un rapprochement, une certaine intimité qui s'y crée. Pourtant, on remarque facilement la manière dont le poète place les deux références personnelles (*tu* et *je*) dans l'économie du texte : la première est « tu » et ce n'est que vers la fin du texte qu'apparaît le *je*. Cela pourrait suggérer la priorité, l'accent qui tombe non pas sur le locuteur, mais sur la présence de l'interlocuteur-saison dans *Automne malade*. C'est une forme d'effacement du locuteur au profit de l'interlocuteur.

*Et que j'aime ô saison que j'aime tes rumeurs*

*Les fruits tombant sans qu'on les cueille*

*Le vent et la forêt qui pleurent*

*Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille*

Malgré cette mention finale de la première personne accompagnée par un verbe suggérant une émotion (*aimer*), le paysage semble s'ordonner d'après le point de vue du locuteur (« au fond du ciel, aux lisières lointaines »).

*Pauvre automne*

*Meurs en blancheur et en richesse*

*De neige et de fruits mûrs*

*Au fond du ciel*

*Des éperviers planent*

*Sur les nixes nicettes aux cheveux verts et naines*

*Qui n'ont jamais aimé*

*Aux lisières lointaines*

*Les cerfs ont bramé*

A part ce paysage qui s'ordonne et se recrée à partir de la vision du locuteur, l'évocation de ce sentiment de mélancolie semble plutôt

dépourvue de références personnelles, d'autant plus que la fin de la poésie est mise sous le signe de l'indétermination suggérée par le pronom indéfini « on » (« *Les fruits tombant sans qu'on les cueille* » ou « *Les feuilles / Qu'on foule* »).

Il est intéressant de remarquer comment la répétition sous toutes ses formes et à tous les niveaux joue partout dans le poème, dès la double évocation de l'automne au début : il s'agit d'abord du nom « automne » répété (vers 1 et vers 4), mais cette répétition ne crée pas le même effet. Premièrement, le nom est placé au début du vers et suivi par deux adjectifs qualificatifs ce qui souligne son importance, tandis que, deuxièmement, c'est l'adjectif « pauvre » qui, en précédant le nom, déplace l'accent sur la qualification et sur l'affectivité et la compassion. Le jeu des sonorités facilite le déchiffrement ; le premier vers « relie » les adjectifs « malade » et « adoré » non pas uniquement du point de vue syntaxique, par la conjonction « et », mais aussi et surtout au niveau des sonorités, car le groupe [ad] se retrouve dans les deux adjectifs. La voyelle fermée [u] reprise trois fois dans le deuxième vers (« *Tu mourras quand l'ouragan soufflera dans les roseraies* ») semble imiter les sons de l'ouragan, mais elle crée également l'effet de rime intérieure présent dans le sixième vers (« *Meurs en blancheur et en richesse* ») aussi, par la reprise du groupe [eoe :R] dans « meurs » et « blancheur ».

A son tour, le verbe « mourir » est présent deux fois, d'abord au futur, sous la forme d'anticipation, puis au présent comme si le moment était plus proche (« Tu mourras » et « meurs »). Symétriquement, à cette mort graduelle et attentivement anticipée de l'automne correspond l'instauration de l'hiver qui est, lui aussi, présenté d'abord en mentionnant l'action « il aura neigé » et puis, son résultat « neige ».

Les vers « *Meurs en blancheur et en richesse / De neige et de fruits mûrs* » sont le résultat d'un ingénieux jeu syntaxique et stylistique, basé sur la symétrie. La structure [préposition+nom+et+ préposition+nom] présente à la fin du premier des vers mentionnés, se retrouve dans le deuxième à la fin. De plus, chacun des noms « blancheur » et « richesse » peuvent être déterminés par les syntagmes du deuxième vers « de neige » et « de fruits » ce qui crée simultanément l'idée d'abondance de fruits et de neige.

L'espace s'élargit et oscille entre le bas (« les roseraies » et « les vergers ») et le haut (« Au fond du ciel »), tout comme les références réelles cèdent, à un moment donné, le pas aux références mythiques :

« *Des éperviers planent*

*Sur les nixes nicettes aux cheveux verts et naines* ».

Le *Petit Robert* explique le nom « nixe » comme désignant les génies ou les nymphes des eaux dans les légendes germaniques. Les nixes

et les nains constituent l'élément de rupture dans la poésie, en marquant le passage du réel vers l'imaginaire. En insérant ce type de notations, le poète suggère que cette évocation pourrait impliquer une distance ironique, mais aussi le fait que cette « démystification du surnaturel »<sup>1</sup> équivaut à une démystification de toute l'évocation.

Le retour à la tonalité sérieuse, méditative va de paire avec les éléments descriptifs : « Le vent et la forêt qui pleurent ». Une nouvelle personnification suivie par une métaphore qui assimile les feuilles des arbres aux larmes intègre une autre structure symétrique (« feuille à feuille »). A son tour, la répétition du nom « feuille » de celle-ci dans le vers suivant redimensionne l'espace en soulignant un nouveau mouvement de haut (des feuilles qui flottent dans l'air tombant sur la terre) en bas (où les feuilles sont foulées).

La poésie finit par une brève énumération dans laquelle deux des sujets sont séparés par les prédicats qui leur correspondent ; d'ailleurs ces prédicats riment et la musicalité de la rime est amplifiée par la présence des consonnes liquides qui annoncent l'écoulement de la vie. Si les feuilles et le train sont caractérisés par de brèves relatives, la dernière notation de la poésie, celle qui se réfère à la vie élimine le pronom relatif acquérant ainsi la valeur de conclusion.

*Les feuilles*

*Qu'on foule*

*Un train*

*Qui roule*

*La vie*

*S'écoule*

La brièveté de ces derniers vers, ainsi que leur musicalité et la simplicité du vocabulaire employé assurent leur mémorisation facile et les rapprochent des maximes en leur conférant une valeur de vérité généralement valable.

L'absence de la ponctuation, caractéristique pour la poésie d'Apollinaire et signe de sa modernité, ainsi que l'alternance des vers longs et des vers courts suggèrent l'inégalité de la respiration de l'automne malade : les vers longs sont assimilables au souffle fort de l'ouragan, tandis que les vers courts, voire très courts de la fin de la poésie marquent le souffle à peine visible et senti, la respiration entrecoupée de l'automne malade.

---

<sup>1</sup> L. Verdier, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Hachette, Paris, 2001, p. 110

La réduction des références personnelles, spatiales et temporelles, ainsi que la rupture opérée au milieu de la poésie par l'introduction des notations mystiques démythifiées font penser à un essai de rendre un lyrisme impersonnel qui place la poésie *Automne malade* entre la continuité d'une tradition poétique et la voie ouverte à la modernité.

### **Annexe**

#### *Automne malade*

*Automne malade et adoré*

*Tu mourras quand l'ouragan soufflera dans les roseraies*

*Quand il aura neigé*

*Dans les vergers*

*Pauvre automne*

*Meurs en blancheur et en richesse*

*De neige et de fruits mûrs*

*Au fond du ciel*

*Des éperviers planent*

*Sur les nixes nicettes aux cheveux verts et naines*

*Qui n'ont jamais aimé*

*Aux lisières lointaines*

*Les cerfs ont bramé*

*Et que j'aime ô saison que j'aime tes rumeurs*

*Les fruits tombant sans qu'on les cueille*

*Le vent et la forêt qui pleurent*

*Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille*

*Les feuilles*

*Qu'on foule*

*Un train*

*Qui roule*

*La vie*

*S'écoule*

### **Bibliographie :**

Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale 2*, Gallimard, Paris, 1974

Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969

Bordas, E. et alii, *L'Analyse littéraire. Notions et repères*, Nathan, Paris, 2002

Collot, M., *La Matière-émotion*, PUF, Paris, 1997

Fromilhague, C., Sancier-Chateau, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, Paris, 1996

Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986

Hamon, Ph., *Sujet lyrique et ironie* IN *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1996

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980

Verdier, L., *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Hachette, Paris, 2001

**MEURSAULT ET SON DOUBLE ARABE  
L'EMPREINTE DE L'ÉTRANGER DANS L'ŒUVRE DE BAH  
TAHER**

**Waël RABADI**

danadan@hotmail.fr

**Université Al-Albayt, Jordanie**

**Résumé**

*Au Moyen-Orient, l'influence de Camus a été profonde et durable. Dans les années cinquante, l'auteur français a été lu, imité par des écrivains arabes peinant alors à trouver dans l'arabesque classique des outils pour appréhender la modernité. De fait, les jeunes plumes furent nombreuses à trouver dans cette écriture simple et sobre, apte à exprimer les hantises de son époque, les ferments d'un renouveau stylistique. Les écrivains de la défaite (Kûtab al-Nakssa) – ainsi surnommés car tous, Égyptiens, Syriens, Irakiens, Jordaniens ou Libanais appréhendaient le traumatisme de la guerre des Six jours contre les Israéliens en 1967 telle une défaite nationale et individuelle – furent donc véritablement enthousiasmés par le style neuf et novateur de Camus. Nous présenterons l'un d'eux : Baha Taher et proposerons de lire l'une de ses œuvres narratives de jeunesse, la nouvelle intitulée La Manifestation, paru en 1972 dans le sillage de l'écriture blanche de L'Étranger comme la qualifia Roland Barthes.*

*Mots clefs : Camus, Taher, littérature française et arabe, filiation*

**Abstract**

*In the Middle East, the influence of Camus has been profound and lasting. In fact, many young writers were to be found in the writing simple and sober, able to express the obsessions of his time, the seeds of a revival style. The writers of the defeat (Kûtab al-Nakssa) - so nicknamed because all Egyptians, Syrians, Iraqis, Jordanians or Lebanese feared the trauma of the Six Day War against Israel in 1967 as a national defeat and individual - were therefore truly excited about new and innovative writing of Camus. We will present one of them, Baha Taher, and offer to read any of his narrative works of youth, the short- story entitled La Manifestation (1972) in the wake of the white writing of L'Étranger.*

*Keywords: Camus, Taher, French literature and Arab descent*

**Resumen**

*En el Medio Oriente, la influencia de Albert Camus ha sido profunda y duradera. De hecho, muchos de los escritores jóvenes se encontraban en la escritura sencilla y sobria, capaz de expresar las obsesiones de su tiempo, las semillas de un estilo renacimiento. Los escritores de la derrota (Kutab al-Nakssa) - así apodado por todos los egipcios, sirios, iraquíes, jordanos o libaneses temían el trauma de la Guerra de los Seis Días contra Israel en 1967 como una derrota nacional e individual - fueron, pues, verdaderamente entusiasmados con la escritura nuevas e innovadoras de Albert Camus. Vamos a presentar a uno de ellos: Baha Taher y ofrecer a leer alguna de sus obras*

*narrativas de la juventud, la historia titulada La Manifestación (1972) a raíz de la escritura blanca de L'Étranger.*

*Palabras clave: Camus, Taher, la literatura francesa y de origen árabe*

Au Moyen-Orient, l'influence d'Albert Camus a été profonde et durable. A partir de la réception de *L'Étranger*, traduit en Égypte en 1953<sup>1</sup>, et pendant plus de deux décennies, l'écrivain français a été lu, imité par des romanciers arabes peinant alors à trouver dans l'arabesque classique des outils pour appréhender la modernité. De fait, les jeunes plumes furent nombreuses à trouver dans cette écriture simple et sobre, apte à exprimer les hantises de son époque, les ferments d'un renouveau stylistique. Les écrivains de la défaite (*Kûtab al-Nakssa*) – ainsi surnommés car tous, Égyptiens, Syriens, Irakiens, Jordaniens ou Libanais appréhendaient le traumatisme de la guerre des Six jours contre les Israéliens en 1967 telle une défaite nationale *et* individuelle – furent donc véritablement enthousiasmés par le style neuf et novateur de Camus.

L'égyptien Baha Taher, récemment lauréat du Prix international de la fiction arabe<sup>2</sup>, est l'un d'eux. Et, si la lecture de *La Peste* et des *Justes* l'a littéralement bouleversé, c'est néanmoins l'histoire de Meursault qui a laissé les plus profondes empreintes dans ses récits<sup>3</sup>. C'est dans le sillage de l'écriture blanche, comme la qualifia Roland Barthes, de *L'Étranger* qu'il faut, par conséquent, lire l'une des œuvres narratives de Taher : *Les Fiançailles*.

### **Albert Camus, aux sources du romanesque tahérien**

D'emblée, il faut remarquer que la fiction narrative arabe du second demi-siècle a largement puisé dans la littérature française – notamment dans les œuvres d'auteurs emblématiques tels Camus et Sartre – de quoi se construire dans le domaine stylistique, philosophique et idéologique. Aussi, jusqu'au début des années 1980, romans, récits et nouvelles évoquent-ils

---

<sup>1</sup> Dès cette première traduction de *L'Étranger*, Camus est affilié au mouvement existentialiste par la majeure partie des intellectuels et artistes arabes ; il laissera d'ineffaçables empreintes sur leur manière de penser et d'appréhender le monde. Cf. notre article intitulé « L'Étranger face à la critique arabe », *Bulletin des études camusiennes*, n° 84, 2008, p. 31-35.

<sup>2</sup> En 2008, Taher a reçu l'IPAF à Abou Dhabi, *International Prize for Arabic Fiction*.

<sup>3</sup> Porté au rang de chef-d'œuvre, le roman de Camus est considéré comme l'étude la plus importante sur le malaise du vingtième siècle. Son apparition sur le marché littéraire arabe oriental a provoqué une surprise telle qu'elle a engendrée pendant des décennies, débats et discussions dans les milieux intellectuels.

l'insensibilité et l'indifférence de Meursault, l'entêtement et l'obstination de Sisyphe ou de Rieux. Le véritable essor du roman moyen-oriental a cependant eu lieu pendant la décennie 1970, au moment où l'expérience existentialiste épousait un mouvement littéraire singulier, pétri d'idéologie, la littérature de la défaite<sup>1</sup>. Traduits par des critiques d'avant-garde tels Shahata ou Al-Takarly, les œuvres camusiennes imposèrent leur richesse et leur diversité d'interprétation aux auteurs qui, à l'instar de Taher, surent s'inspirer de leurs techniques innovantes et de leurs désenchantements existentiels : de fait, la langue arabe préservait sa syntaxe littéraire soutenue, mais son lexique empruntait au dialecte et concourait à une expressivité plus singulière pour dire le monde.

Né en 1935, Baha Taher est une figure importante de la scène intellectuelle égyptienne, et plus généralement arabe. Diplômé en histoire moderne et en journalisme au Caire, le polyglotte est un passionné de théâtre. Metteur en scène et critique littéraire averti, Taher occupe dans les années 1980 des postes de direction dans les services culturels de la télévision égyptienne, puis réside en Suisse et au Royaume-Uni où il œuvre comme traducteur à l'ONU jusqu'en 1995. Parallèlement à ces activités professionnelles, il bâtit une œuvre narrative et dramatique de grande envergure émaillée de plusieurs succès de librairie. Ses recueils les plus célèbres sont : *Hier, j'ai rêvé de toi* (1984), *Moi, le roi, j'arrive* (1985) et *Je suis allée à la cascade* (1998) et ses romans : *Ma tante Safeya et le monastère*<sup>2</sup> (1991), *A l'Est des dattiers* (1985), *Doha a dit* (1991), *L'amour en exil* (1995), *Le point de lumière* (2001) et *Sunset Oasis* (2007). À jamais associé aux écrivains de la Défaite dans l'histoire littéraire, Taher a effectivement orienté son projet artistique vers l'expression du subconscient et de l'angoisse existentielle. « *C'est l'écrivain de la déception quotidienne des Égyptiens* »<sup>3</sup>.

### **Un exemple : *La Manifestation***

Œuvre de jeunesse de Taher, *Les Fiançailles* est son premier recueil de nouvelles qui date de 1972 et qui contient une fiction particulièrement explicite quant à l'influence camusienne sur le traitement d'une thématique existentielle, pour ne pas dire existentialiste : *La Manifestation (Al-Muzahara)*. Ce récit bref relate l'histoire d'un morne archiviste anonyme

---

<sup>1</sup> Ce courant est parfois appelé *Adab al-Daiya'a* ou *Adab al-Tamazuk*, soit la littérature de l'exil, du déchirement ou de la perte.

<sup>2</sup> *Ma tante Safeya et le monastère* a été traduit en français en 1996 aux éditions Autrement-littérature et *Sunset Oasis* le sera bientôt aux éditions Actes Sud.

<sup>3</sup> Ce qualificatif est de Kadhim Jihad Hassan, *Le roman arabe (1834-2004)*, Actes Sud, Arles, 2006, p. 98.

qui, un jour, par hasard, alors qu'il n'a « *jamais vu un match*<sup>1</sup> », participe à une manifestation dans les rues du Caire. Suite à une rencontre sportive, la foule est dans la rue en liesse. Le jeune héros de vingt-cinq ans se rue sur l'un des anonymes, entraîné par les amateurs de football qui se pressent, et le bat avec violence. Blessé à son tour, arrêté par les forces de l'ordre et emprisonné, le *Je* dans un tissu narratif très métissé, dialogué mais aussi longuement monologué, se confie alors : il dit tout à la fois son inertie sociale, son manque d'ambition professionnelle, son atonie sentimentale, son aversion pour son milieu familial... Insensible à ses conditions de détention, il ne prête que peu d'importance aux événements impliquant pourtant toute sa personne et sa liberté. A la clôture de la fiction, le *Je* paraît enfin délivré du poids de son existence.

*Finalemant dans la voiture, l'homme s'est tu. Les autres voix aussi se sont tuées alors j'ai respiré profondément et avec satisfaction en appuyant prudemment ma tête blessée sur le dossier du siège. Je ne pensais à rien, je ne m'intéressais à rien et je n'entendais rien à part le bruit rythmé des roues du véhicule qui roulait sur la chaussée goudronnée.*

Par de longs monologues, l'écrivain isole son personnage du monde extérieur et le dessine dans le microcosme du milieu carcéral, lors de sa garde à vue, recroquevillé sur lui-même, solitaire et indifférent, aux frontières du mépris de l'existence toute entière. Semblable à la sobriété camusienne, la tension phrastique de Taher traduit un présent à chaque instant renouvelé, annihilant le précédent rendu au néant.

Traducteur syrien de *L'Étranger*, Ibrahim Halbouni souligne d'ailleurs que la filiation entre Camus et les écrivains arabes repose sur une question rythmique puisqu'elle naît de « *cette parole transparente, inaugurée par L'Étranger*<sup>2</sup> » qui calque de façon assez fidèle une intonation propre aux Français d'Algérie, elle-même héritée de l'accent mélodique du récit arabe traditionnel. Loin des subtiles et interminables analyses psychologiques des romans français de type balzacien, le nouveau narratif se construit en peu de mots savamment rythmés.

*J'ai observé ma voisine. Nos regards tièdes mais scrutateurs se sont en même temps rencontrés. Elle avait une quarantaine d'années. Belle, avec de grands yeux bleus, elle tenait une cigarette à la main. De*

---

<sup>1</sup> La traduction de *La Manifestation* a été réalisée par nos soins d'après l'œuvre originale intitulée *Al-Muzahra*, Dar-As-Shorouq, Le Caire, 2010 ; elle est à ce jour non publiée.

<sup>2</sup> Ibrahim Halbouni, "*L'Étranger*": traduction et analyse critique, Dar al-Anwar, Damas, 1992, p. 54.

*son sac à main, elle a sorti un briquet coloré dont la forme était étrange, et a allumé sa cigarette. Alors j'ai remarqué, pour la première fois, que dans le rang où je m'étais assis, il n'y avait que des hommes et que tous surveillaient ses mouvements comme je les observais moi-même d'un regard apathique. Les lumières se sont éteintes et le film a commencé. Au début, il était intéressant. Une troupe de soldats assiégés avait à sa tête un chef qui refusait de se résigner... Puis, leur chef s'est mis à se remémorer sa vie, sa première rencontre avec sa femme sur la plage.*

Talentueux dramaturge, Taher s'est attaché dans son œuvre narrative à bâtir une atmosphère intense avec un minimum de moyens, en recourant à une mise en voix et en espace proprement dramatiques. « *Il faut admettre à la fin que les récits de Taher sont des histoires théâtrales*<sup>1</sup> ». En outre, nous savons que Taher, comme Camus, travaillait en tant que journaliste : cet aspect professionnel appliqué au langage et aux mots quotidiens laisse d'évidentes traces dans le ton. C'est la plume alerte, vivante, percutante ou émouvante du reporter qui s'exprime alors. La phrase de Taher est brève et économe de mots, comme incolore ; souvent hachée et exempte d'analyse, elle tend à la distance et à une certaine froideur. Le lyrisme la traverse néanmoins, lui conférant quelque relief. Aussi, dans la préface qu'il a écrite pour *Les Fiançailles*, Édouard Al-Kharat la dépeint-il à l'aune de *L'Étranger*.

*Ce langage est neutre, froid, déterminé, vigilant, sobre et très avisé, c'est un langage visuel parce que la vue y est acérée comme un métal tranchant. Taher sait comment ramasser ce qui lui tombe sous la main et comment le laisser tomber sans presque écarter ses doigts. La sensation physique est presque absente des mots soigneusement choisis, l'accent est équilibré, loin de l'hésitation ou de la vocation, nullement sentimental.*<sup>2</sup>

Camusienne à l'excès, la nouvelle de Taher contient surtout des similitudes philosophiques dans l'appréhension de l'être-là et de son existence. Il est important de rappeler, du reste, que la fascination des auteurs arabes à l'égard d'Albert Camus reposait pour une large part de sa capacité à fondre la philosophie dans le romanesque. C'est plus particulièrement dans l'appréhension de la liberté, de la solitude, de la révolte, de l'angoisse ou de la quête du bonheur que l'apport de l'auteur

---

<sup>1</sup> Ainsi que l'explique dans sa préface au recueil le critique Edouard Al-Kharat (*Baha Taher : Al-Khotouba*, [Les Fiançailles], Dar Shady, Le Caire, 1984, p 7. Ce passage ainsi que le suivant sont traduits par nos soins.

<sup>2</sup> Edouard Al-Kharat, *op. cit.*, p. 4.

français à *La Manifestation* est le plus prégnant. La nouvelle brasse les axes clefs des thématiques de l'absurde : même le soleil ardent, qui est faut-il le rappeler le motif entraînant Meursault à commettre son injustifiable crime, est repris sous la plume de Taher avec ses caractéristiques négatives, accablant et étouffant le personnage.

- *Pourquoi es-tu triste ?*
- *Comment sais-tu que je suis triste ?*
- *Je l'ai vu sur ton visage et dans tes yeux. Il y a comme une larme toujours présente mais qui ne coule pas [...]*
- J'ai réfléchi un instant.*
- *A cause de la chaleur.*
- Elle a souri et ses yeux bleus se sont éclaircis encore plus.*
- *C'est une raison valable, a-t-elle ajouté.*
- *Pourquoi ?*
- *Quand il fait chaud, on se sent étouffé !*
- *Ah, oui, c'est vrai !*

Si le romancier égyptien à ses débuts a pu s'inspirer des techniques camusiennes en ce qui concerne la fluidité narrative de l'intrigue, il n'a en revanche presque pas été influencé d'un point de vue idéologique ou politique. Taher a bien plutôt percé chez son illustre aîné le moyen de donner une réalité objective aux sentiments et aux émotions de ses héros, et il a recouru à un type précis de personnages pour traduire sa vision personnelle et propre du monde.

### **Meursault et son héritier égyptien**

Le protagoniste de *La Manifestation* est une sorte de héros désemparé, d'« *homme sans qualités* », grâce auquel Taher a pu peindre l'intimité d'un individu peinant à se réconcilier avec lui-même, dans un monde aussi étrange qu'étranger. L'insensibilité et l'indifférence de ce héros rappellent celles de Meursault, en particulier lors de son procès. Vidant les mots de leur signification et les actes de leur sens, le *Je* travaille des champs sémantiques typiquement camusiens, ceux de la fatigue, de l'habitude et de l'ennui : des « *ça m'est égal* » ponctuent chacune de ses paroles. Postérité oblige, le malaise existentiel impose au personnage le retrait du monde comme unique remède. « Je ne serai obligé de parler avec quelqu'un ni même d'écouter. Je ne peignerai pas mes cheveux tous les matins devant la glace en me haïssant. Je ne serai pas obligé de faire quoi que ce soit ». L'on admettra que la figure narrative de Taher a aussi un profil qui la relie à Martha, protagoniste du *Malentendu* et parfois à Jean-Baptiste Clamence dépeint dans *La Chute*. Teinté d'existentialisme, le

rapport du *Je* tahérien à lui-même, aux autres - ses si peu semblables, ses si peu frères - et à l'univers tout entier, vidé de toute présence divine est parallèlement rendu par son incommensurable lassitude envers la vie. Misère et médiocrité lui sont de piètres compagnes et il ressent la totale absurdité d'une existence encadrée sans espoir de changement par ces deux néants.

Inadapté, le héros se place en complet désaccord et décalage avec la société moderne, toujours plus mécanisée et hiérarchisée, écrasante et castratrice. Baha Taher peint dans des tons neutres un univers dans lequel l'objet, minutieusement décrit, prime. Il dessine une réalité monstrueuse qui fait passer l'humain subissant atonie et désenchantement au rang de chose, eu égard aux leçons romanesques des courants d'avant-garde des années 1950. Si l'accablante monotonie de l'existence, sans surprise et par essence sisyphéenne, du fonctionnaire impassible est amplement décrite : « Tous les matins, je vais à mon travail, je fais la même chose, j'enterre des papiers dans des dossiers, je classe les dossiers et personne ne me les demandera un jour ». La dynamique familiale n'offre guère plus d'enthousiasme au protagoniste, sous la coupe de la figure paternelle toute puissance, au cœur d'une maisonnée qui se déchire pour de sordides questions d'héritage... Camus privilégiait cette temporalité du journalier, cyclique et monotone avant le crime de Meursault. Il décrivait un personnage lisse et sauvage, évoluant en arguant d'une sorte de principe de non-contradiction. Ne s'opposant à rien, ne refusant aucune proposition de ses proches, Meursault préfigure en cela son double égyptien. En fait, le héros de *La Manifestation* a besoin d'une étrangeté rempart pour affronter un monde auquel il est sommé de s'adapter et dans lequel il doit même s'engager. Il se sent irrésistiblement incompatible avec cet univers de coutumes et de codes incompréhensibles. Aussi les relations familiales lui sont-elles un poids et les figures familières l'indisposent-elles au plus haut point. Aucune figure humaine ne trouve grâce à ses yeux : ni sa mère avec laquelle il se dispute sans cesse, ni son frère avec qui il est en opposition sur des questions d'héritage. Même la jeune femme qu'il a séduite au cinéma, il regrette amèrement de l'avoir rencontrée depuis le premier instant où leurs regards se sont croisés ! Dans le domaine sentimental, le protagoniste se montre donc volontiers écœuré par la perspective d'une vie de couple avec une épouse qui, à coup sûr, désirera des enfants de lui, alors même qu'il n'aspire déjà qu'à fuir ce carcan fort conformiste.

*Je ne veux pas me marier. Je ne veux pas faire comme mon père, avoir un foyer, faire des enfants, me disputer avec ma femme à cause des enfants, élever des enfants qui grandiront, me disputer avec*

*eux parce qu'ils se disputeront avec leur mère ou entre eux, et puis mourir.*

Dans cette froideur résonne évidemment l'écho du dialogue de Meursault avec Marie qui envisageait de l'épouser. Au « *N'est-ce pas la vie ?* » de son amie, le narrateur réplique encore : « *Que veut dire l'amour ? Toutes les filles veulent se marier et moi, je ne veux pas me marier* ». Parce que le mariage n'est pas perçu telle la consécration d'un grand amour romantique mais également et surtout telle une convention sociale, par définition aliénante, il répugne au héros. D'autres anecdotes se succèdent qui explicitent la froideur du narrateur : quand sa mère, par exemple, lui demande de passer voir son frère, et de prendre des nouvelles de sa femme, alors enceinte, il proteste. Certes, il rend visite à son frère et joue, contraint, avec ses neveux et nièces, mais il donne aussi « *des conseils incompréhensibles* » à sa belle-sœur. Par cette attitude perçue comme illogique et presque pathologique aux yeux de ses proches, il accroît son isolement, son étrangeté.

*Je marchais très vite dans la rue. Je bousculais les gens. Je regrettais d'avoir parlé avec cette femme, mais qu'attendais-je ? Pourquoi avais-je fait cela ? Pourquoi ne l'avais-je pas amenée dans l'appartement de Hassan où nous finirions par ne plus nous parler ? N'était-ce pas mieux ? Pourquoi ne pleurais-je pas ? Pourquoi ne m'appuyais-je pas contre ce mur pour pleurer ? Et à quoi tout cela sert-il ? Serai-je en train de devenir fou, comme le dit maman ? Que m'arriverait-il si je devenais fou ?*

Tout recours immédiat lui étant rigoureusement impossible, le personnage survit avec au cœur une révolte sourde et solitaire, incompatible avec le poids d'us et traditions, aussi puissants que rigides. A l'image de Meursault, le héros de Taher refuse d'adhérer à une telle société dominée par l'absurde, car il se sent en mesure de se révolter contre un état de faits préétabli. L'appréhension de l'incommunicabilité entre les êtres doit beaucoup à *L'Étranger* de Camus, roman dans lequel les personnages sont saisis d'abord comme pures fonctions sociales. Le manque d'échanges interpersonnels dans *La Manifestation* n'y est invoqué de même que pour accentuer l'isolement psychologique du sujet, son enfermement indépassable sur lui-même. Et, cette absence de dialogue fait le lit du malentendu.

Symétriquement à la rencontre de Meursault avec Marie, il y a dans

le récit de Taher, la rencontre du héros avec une séduisante inconnue<sup>1</sup> dans un cinéma. Le lieu est du reste donné comme un refuge, régressif par définition, où fréquemment échoue le narrateur désœuvré. La femme est quant à elle rapidement broyée : belle avec de grands yeux bleus et brillants, cigarettes à la bouche, elle est très attirante. La rencontre débute par quelques effleurements et caresses dans l'obscurité de la salle de cinéma. Main dans la main, les deux égarés se tiennent immobiles ; leurs jambes et leurs épaules sont collées les unes contre les autres pendant la durée du film. Quelques propos banals sont échangés entre eux puis ils font plus ample connaissance dans un petit café de la ville. Soudain, leur dialogue s'interrompt et chacun se met à soliloquer, sans que l'autre ne lui prête attention comme si un mur de verre séparait maintenant le couple. Ce dialogue long de quatre pages, sur les vingt que compte la nouvelle dans l'édition de 2010, constitue le cœur de l'intrigue.

*- Je ne veux pas de cette vie. (Son visage était très proche de moi mais sa voix me venait de loin)*

*- Je me rappellerai toujours de mon père lorsque j'étais étudiant. Je veillais pour réviser et mon père rentrait tard à la maison. Il revenait complètement ivre, entrainé dans ma chambre et me saluait. Il ne parlait absolument pas : il s'asseyait silencieux, les yeux rouges dans son costume noir, le visage triste, tourné vers le sol. Moi, je le regardais, je l'aimais mais je ne pouvais rien dire.*

*- Mon mari rentre ivre chaque nuit et ne me dit pas bonsoir.*

*- Personne ne s'occupait jamais de lui. Mon frère aîné voulait de l'argent pour ouvrir son cabinet d'avocat, mes sœurs voulaient de l'argent pour en donner à leurs maris, ma mère voulait de l'argent pour en donner à son fils et à ses filles, mais personne ne s'occupait de lui. Tous étaient fâchés contre lui parce qu'il ne pouvait pas satisfaire leurs besoins [...]*

*- Que veut dire cela? Quel est le sens de tout cela ? [...]*

*(Elle a soupiré)*

*- Tu me comprends très bien.*

*- Pardon ?*

*- Je dis que tu me comprends très bien.*

Cette mise en scène de l'impossible communication entre les hommes et cette approche de l'indépassable isolement de chaque être dans son corps et dans son esprit, proche des thématiques picturales d'Edward Hopper, est présente tout au long de la diégèse. Elle cristallise des moments de solitude essentielle, des instants méditatifs où la conscience s'échappe. L'écrivain focalise son attention sur le jeune homme solitaire et hagard ; tel un

---

<sup>1</sup> Comme de nombreuses silhouettes de l'univers tahérien, la jeune femme est francophone ; elle a étudié la peinture en France.

photographe, il le capte sur le vif à l'instant même où il se sent étranger au lieu et aux conversations qu'il tient : désincarné. Pour le lecteur, il ressort de ces moments une impression de silence et de léger flou, comme si l'observation se faisait à travers l'épaisseur d'une vitre. La non-communication n'invalide pas pour autant la présence de cette figure et de son homologue féminine, bien au contraire, elle atteste qu'elles sont là, présentent dans la tristesse de leur solitude implacable. Il faut noter que, fine psychologue, l'inconnue suggère au narrateur que si elle le peignait, elle intitulerait le tableau *Tristesse*. Il la fuit en quittant soudainement le café avant de rencontrer le cortège de manifestants et d'y être brutalement enrôlé.

« *On ne peut plus parler avec toi* » est le reproche maternel en forme de leitmotiv qui torture l'archiviste amer dans les moments où la vacuité existentielle l'envahit jusqu'à lui faire comprendre et accepter que les mots s'avèrent sans force et sans remède. Les mots vidés de leur signification ne peuvent advenir à sa conscience que sous l'aspect de formules toutes faites et éculées. Des clichés qui l'entourent et l'obsèdent il tire une connaissance de ses contemporains, de leur solitude inédite et sans écho. Cette aura énigmatique particulièrement soignée par Taher fait de son héros, héritier de Meursault, l'unique personnage du récit à acquérir de l'épaisseur.

Pour conclure, disons que le rapprochement thématique et stylistique de Taher avec Camus s'avère finalement des plus fructueux : il rend évident le talent de l'auteur égyptien qui, au prisme de l'écrit camusien, s'est forgé une place de choix au sein de l'histoire des lettres arabes contemporaine. Gageons que la publication en français des chefs d'œuvre de Baha Taher (et des romanciers de la défaite en attente d'un lectorat occidental moins confidentiel, comme les Jordaniens Tayssir Sboul ou Ghaleb Halassa, par exemple, dont la traduction en français a été récemment entamée) ne manquera pas de relancer les approches comparatistes. Les liens esquissés ici entre *L'Étranger* et *La Manifestation* se veulent, quoiqu'il en soit, les signes d'une vraie filiation.

#### **Œuvres étudiées**

Taher, B., *Al-Muzahra* [Les Fiançailles : recueil de nouvelles], Dar-As-Shorouq, Le Caire 2010.

Camus, A., *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

#### **Bibliographie**

##### **Sélection d'articles et ouvrages de référence**

##### **1- En langue arabe**

Al-Kharat, E., préface d'*Al-Khotouba* [Les Fiançailles] de Baha Taher, Dar Shady, Le Caire, 1984.

Halbouni, I., *L'Étranger, traduction et analyse critique*, Dar al-Anwar, Damas, 1992.

## **2- En langue française**

Hassan, K. J., *Le roman arabe (1834-2004)*, Actes Sud, Arles, 2006.

Planeille, F., "*L'Étranger*" d'Albert Camus, Bordas, Paris, 2003.

Rabadi, W., « L'Étranger face à la critique arabe », *Bulletin des études camusiennes*, n°84, 2008, p. 31-35.

Tomiche, N., *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte Moderne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1981.

Zakharia, K. ; Toelle H., *A la découverte de la littérature arabe, du VIe siècle à nos jours*, Flammarion, Paris, 2003.

## **ALTÉRITÉ ET MANQUE – LE CONCEPT BARTHÉSIEEN DE L'ABSENCE, UN OUTIL DE DÉCHIFFREMENT**

**Simona-Veronica FERENT**  
ferentsimona@yahoo.com  
Université de Limoges, France

### **Résumé**

*Prenant comme point de départ la terminologie barthésienne thématissant l'absence, nous vous proposons de sonder une écriture figurant le manque et le miroitement. Notre démarche suit des pistes psychanalytiques afin d'illustrer comment un récit comme Le Perroquet Vert de la Princesse Bibesco permet d'exorciser une carence primaire (celle de l'amour maternel) et d'engager un dialogue avec l'absente.*

*Mots-clés : mimétisme, miroir, double, manque, mère*

### **Abstract**

*Starting with Barthes' terminology focusing on the theme of absence, we aim to examine here a literary representation staging privation and mirroring. Our approach follows psychoanalytical references in order to illustrate how a narrative as The Green Parrot by Princess Bibesco allows to exorcise a primary deficiency (the lack of maternal love) and to engage in a dialogue with the absentee.*

*Key words: resemblance, mirror, double, privation, mother*

### **Resumen**

*Tomando como punto de partida la terminología de Barthes que concierne al concepto de la ausencia, le proponemos sondear una escritura que figura la privación y el reverbero. Nuestra interpretación sigue pistas psicoanalíticas con el fin de ilustrar cómo un cuento como El Papagayo Verde de la Princesa Bibesco permite exorcizar una carencia primaria (la del amor maternel) e iniciar un diálogo al ausente.*

*Palabras clave: mimetismo, espejo, duplicado, privación, madre*

Plus qu'un thème romantique majeur, l'absence est une notion qui traverse les époques et les textes, certaines interprétations en font même le facteur déclencheur de l'écriture. L'absent s'affirme comme une figure centrale dans le récit du *Perroquet Vert*<sup>1</sup> de la Princesse Bibesco, au point de monopoliser le discours du *je*. Pour mieux comprendre la manière dont la présence de cette figure dans le texte entraîne un certain

---

<sup>1</sup> Bibesco, Princesse, *Le Perroquet Vert*, Bernard Grasset, Paris, 1924, 292 p. Construction romanesque qui ne cache pas sa composante autobiographique, le récit des Dalgoukine met en scène une histoire de famille marquée par l'absence de l'amour maternel, par le deuil d'un fils disparu prématurément, par des attachements déraisonnables, par l'inceste et par le suicide.

(ré)aménagement des rapports entre le sujet et l'objet du discours, nous faisons appel à la terminologie barthésienne qui accepte le challenge de déchiffrer ce langage particulier qui thématise l'absence. Intégrée à son interrogation sur le discours amoureux, l'« Absence » selon Roland Barthes se définit en termes de « vectorisation et [de] signification »<sup>1</sup>. Ainsi, on constate que l'emplacement du sujet, sa position et le mouvement qu'il opère à l'intérieur du texte agissent sur le sens de son discours avant même que celui-ci ne soit accompli. Bien plus qu'une simple séparation, l'absence est considérée par Barthes comme « une figure *vectorisée* qui va de celui ou celle qui ne part pas, à celui ou celle qui part », ou, en d'autres termes, « du sujet qui se croit immobile, fixe, sédentaire, à disposition, en attente, *en souffrance*, à l'objet qui est imaginé en état perpétuel de voyage, de départ, de lointain. »<sup>2</sup> Suivant le cadrage historique, le discours de l'absence serait *féminisant* tant que l'on garde à l'esprit le schéma des sociétés anciennes plaçant la femme dans une situation sédentaire (en attente), alors que l'homme serait le voyageur, le chasseur (en mouvement).<sup>3</sup>

Probablement l'une des figures les plus réussies de l'attente est à retrouver dans un conte flaubertien, cette autre femme au perroquet<sup>4</sup> – Félicité, l'héroïne d'*Un Cœur Simple* - dont le portrait nous révèle une image de « l'immutabilité », selon le terme de l'auteur lui-même, d'une « femme en bois »<sup>5</sup>. Immuable, impénétrable, ce personnage qui ne change pas et qui semble engouffrer dans son âme toute émotion, toute souffrance, met en scène une véritable « *figure-masque* »<sup>6</sup>, pour emprunter une formule de Juliette Frølich, qui y décèle l'exemplarité d'une *mater dolorosa*<sup>7</sup>. Dans une dynamique qui se joue entre l'immobilisme et l'attachement, la passivité machinale d'un sujet comme Félicité serait à considérer comme

<sup>1</sup> Barthes, R., *Le discours amoureux*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Éditions du Seuil, Paris, 2007, p. 419.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 418-419.

<sup>3</sup> Si Barthes note cette représentation historique dans le rapport des sexes, il insiste également sur la mention que, dans le discours de l'amour, l'homme « qui parle l'absence de l'autre est *féminisé* », où *féminisé* ne porte autre sens que celui d'*amoureux*. *Ibidem*, p. 419.

<sup>4</sup> Nous faisons allusion ici à l'héroïne du *Perroquet Vert* de la Princesse Bibesco.

<sup>5</sup> *Son visage était maigre et sa voix aiguë. A vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; - et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique.* Flaubert, G., *Un Cœur Simple*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, Seuil, Paris, 1964, p. 166.

<sup>6</sup> Frølich, J., *Flaubert. Voix de masque*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005, p. 129.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 130.

une possible stratégie romanesque destinée à susciter l'empathie du lecteur, si l'on s'accorde avec Maurice Bardèche pour affirmer que le manque de réaction du personnage et sa « naïveté bienveillante » la font attachante aux yeux du lecteur, justement parce qu'« elle reçoit les coups sans comprendre »<sup>1</sup> et surtout sans répondre. Mais il faut remarquer aussi que l'interprétation de Bardèche vise à contester l'immobilisme du personnage entraîné dans une logique amoureuse, jugeant ainsi, à l'opposé de l'analyse barthésienne, que la découverte « des objets d'affection »<sup>2</sup> s'avère synonyme d'un réveil de passion et de désir qui ne peut être que mouvement. Bien que le débat puisse rester ouvert, pour juger de la fixité du sujet amoureux et de son état d'attente nous revenons à l'analyse barthésienne pour y soustraire un élément décisif, c'est-à-dire l'« Imaginaire »<sup>3</sup>. Situait la discussion dans un contexte psychanalytique de facture lacanienne, la formule barthésienne de l'*Imaginaire* met en avant la nécessité de comprendre, au sein du discours de l'absence, le rôle du symbolique dans le rapport amoureux – en tant que *désir* – qui serait fondamentalement une relation en miroir entre le sujet et son moi, ou encore l'« Idéal du Moi »<sup>4</sup>, pour reprendre la notion freudienne. Symbolisme du narcissisme qui envisage l'autre comme un semblable et jette le sujet dans une situation de mimétisme, l'image de l'autre naît de/dans une tension qui est figurée le mieux à travers la répétition. Lorsque Hans Peter Lund<sup>5</sup> s'attarde sur le schéma répétitif<sup>6</sup> du conte de Flaubert, il reconnaît la valeur du symbole dans le travail sur l'imaginaire.<sup>7</sup> Si Lund insiste sur le jeu spatio-temporel flaubertien entre « l'horizontalité » (l'espace de l'univers familier) et « la verticalité » (la révélation de la foi au catéchisme dans l'église de Pont-l'Évêque<sup>8</sup>, moment à partir duquel les événements de la vie de l'héroïne deviennent des situations, des gestes

<sup>1</sup> Bardèche, M., *Flaubert*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 1988, p. 318.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>3</sup> Barthes, R., *Le discours amoureux*, *op.cit.*, p. 59 : « l'Amour est la prise en charge du Symbolique par l'Imaginaire ; le discours amoureux est un discours de l'Imaginaire. »

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>5</sup> « Le symbole devenait (pour) elle la réalité stricte *ainsi* les objets (...) *n'étaient qu'un reflet*, une répétition, une continuité des choses *faites* divines ». H.P. Lund cite le manuscrit flaubertien in *Gustave Flaubert. Trois Contes*, PUF, Paris, 1994, p. 47.

<sup>6</sup> *Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pâques, Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs faisaient une date, où l'on se reportait plus tard.* Flaubert, *Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>7</sup> Grâce à l'imaginaire symbolique, les objets sont transposés de l'ordre réel à l'ordre symbolique « rattachant Félicité à une transcendance » et annulant ainsi le présent par l'ailleurs. Lund, H. P., *op. cit.*, p. 47.

<sup>8</sup> Voir le début du chapitre III d'*Un Cœur Simple*, *op. cit.*, p. 70.

signifiants), c'est pour mettre en avant l'effet visé par ce rapport qui est une « confusion »<sup>1</sup> temporelle due à cette coexistence d'un espoir d'évasion<sup>2</sup>, sur le plan de la verticalité, (dont le symbole serait le perroquet comme avatar du Saint-Esprit) avec le temps banal d'un univers mimétique soumis à la décomposition et à la dégradation, sur le plan de l'horizontalité, qui est celui d'un perroquet empaillé, d'une forme vide, d'une figure de l'absence, avatar d'une « ombre »<sup>3</sup> qui n'est autre que Félicité – « le perroquet c'est aussi elle-même »<sup>4</sup>. À ce sujet, nous ne pouvons pas manquer de signaler les observations de Raymonde Debray Genette qui, dans son remarquable travail sur *Un Cœur Simple*, nous invite à penser l'ingéniosité flaubertienne du personnage fermé, immuable et dont l'existence ne serait pas à résumer en termes d'un mouvement évolutif mais, au contraire, comme une « involution affective »<sup>5</sup>, comme une technique narrative ambitionnant à cultiver « l'incertitude », la « rêverie »<sup>6</sup>, « l'effacement »<sup>7</sup> du personnage. Formule circulaire et ouverte en même temps, le récit flaubertien s'engendre grâce à une alliance entre évolution et involution dans un mouvement circulaire qui, arrivé à sa fin, renvoie à son début et invite à une lecture sans cesse renouvelée de ce texte toujours en attente.

Le langage surgit au niveau de l'absence comme *manque*, de l'*aporia* pour reprendre la terminologie grecque que Barthes emploie lorsqu'il juge que « Le manque se parle toujours. »<sup>8</sup> Retenons deux observations qui s'avèreront bien révélatrices pour notre analyse du récit du *Perroquet Vert* de la Princesse Bibesco : Premièrement, Barthes note la dimension paradoxale de l'allocution déclenchée par le manque - « je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence »<sup>9</sup>, qui se concrétise dans un discours du deuil. Deuxièmement, l'interprétation barthésienne du manque

---

<sup>1</sup> Lund, H. P., *op.cit.*, p. 55.

<sup>2</sup> Voir surtout pp. 55-56.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>5</sup> Debray Genette, R., *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Seuil, Paris, 1988, p. 155.

<sup>6</sup> Qui « menace la fragilité du temps », *Ibidem*, p. 171.

<sup>7</sup> Favorisant le « symbolisme » aux dépens du « réalisme causaliste et explicatif » (*Ibidem*, p. 159) et élaborant un sujet qui « soliloque » plus qu'elle ne parle (voir surtout p. 169), qui vit dans une confusion des signes et du temps, la méthode flaubertienne consisterait, selon Debray Genette, en un jeu sur « des formes de répétition d'ordre spatial et temporel » mises à coexister avec une forme de « linéarité temporelle » (*Ibidem*, p. 281), le résultat étant « un ordre temporel haché, pour ainsi dire « décausalisé » » (*Ibidem*, p. 277). Voir aussi p. 288.

<sup>8</sup> Barthes, R., *Le discours amoureux, op.cit.*, p. 420.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 420.

comme « l'émotion de l'Absence » oriente le raisonnement vers un langage psychanalytique qui projette la figure de l'absence « dans un jeu de signes »<sup>1</sup> : l'absence se fait signe et donc langage aux termes d'une *manipulation*, où manipulation n'est autre que « cette mise en signification de l'Absence »<sup>2</sup> par un sujet qui ressent douloureusement une séparation, un éloignement, une perte.

La fixation du sujet sur l'expression obsessionnelle d'une absence douloureuse repose sur une composante majeure : l'absence de la mère. Cette position vide – une constante chez Barthes – provoque chez l'héroïne du *Perroquet Vert* un discours qui redit sans cesse le deuil de cette absence. La perversité de cette figure vide repose sur le mimétisme d'un discours qui met en question la réalité même du sujet qui réduit son existence entière à un dialogue avec une ombre (celle de la mère). L'absence elle-même est une absence en miroir, amplifiant l'abîme : une mère absente (symboliquement) en dépit de sa présence (concrète), car incapable de surmonter l'absence (concrète) de son fils perdu à jamais et devenu une présence (symbolique) grâce à un discours remémoratif obsessionnel. L'absent (le frère mort) prend la forme d'une présence discursive qui hante la maison familiale dans *Le Perroquet Vert*, où les enfants vivent dans le culte du frère disparu. L'autre n'existe dans le discours que par son absence : « Petit-autre<sup>3</sup> devient l'allocutaire à proportion même de son absence »<sup>4</sup>.

*J'ai pris conscience, avec le temps, d'avoir assisté, dans la demeure paternelle, à la naissance d'une religion ; le disparu était partout présent, et nous, leurs enfants vivantes, nous comptons moins que cette ombre, et nous n'avons jamais habité le cœur et la maison de nos parents comme celui-ci les habita, qui nous en avait virtuellement chassées.*<sup>5</sup>

Il ne faut pas oublier de souligner que l'absence se construit sur un *désir*, ou suivant Barthes sur l'équation entre « Besoin et Désir »<sup>6</sup>, qui devient demande de présence de l'autre et sur la frustration du manque de l'autre.<sup>7</sup> Car l'autre peut échapper au sujet même lorsqu'il est présent. Plus

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>3</sup> Terme à portée psychanalytique employé par Barthes au sens d'« objet aimé », *Ibidem*, p. 39. Voir aussi le chapitre qui porte ce nom « Petit Autre », pp. 395-397.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 420.

<sup>5</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, *op.cit.*, pp. 21-22.

<sup>6</sup> Voir Barthes, R., *Le discours amoureux*, *op.cit.*, pp.421-424.

<sup>7</sup> « Dans l'absence amoureuse, mode évident de la privation, éclate l'incapacité du sujet amoureux à supporter la différence entre *besoin et désir*, ou encore l'écart réputé

encore cette présence devient oppressive car elle rappelle sans cesse son inconstance. Dans *Le Perroquet Vert*, la privation n'est jamais dépassée. Elle entraîne des événements tragiques, car les personnages sont dévorés par des passions contre lesquelles ils ne disposent d'aucun mécanisme de défense.

*Ma passion prit, quand je n'avais que neuf ans, la forme d'un oiseau qui était venu par hasard se poser sur ma main. [...]*

*A la douleur de perdre ce qu'on aime, trop forte en nous pour être supportée, ma mère avait opposé une espérance qui s'était lentement transformée en folie. Marie avait cédé tout de suite ; moi n'étant qu'une enfant, j'avais résisté par faiblesse, et à quel prix ! Je ressemblais à ces êtres qui, sous l'influence d'un choc violent, gardent la vie, mais perdent la parole. Toute ma jeunesse, j'avais été muette, incapable d'aimer [...].<sup>1</sup>*

Le récit de l'absence accomplit alors la restitution symbolique de la parole au sujet qui trouve une voix, même si ce n'est que pour dire ce que Barthes annexe dans le syntagme du « mauvais Amour », c'est-à-dire cette passion qui revêt les habits de la « Mort », de la « Maladie », de la « Mystification » ou du « leurre », de la « Frustration » et de la « Catastrophe »<sup>2</sup>. Dans le cas des héros de Marthe Bibesco, l'absence primordiale, de l'amour maternel, entraîne par la suite la perversion des relations à plusieurs niveaux (paternel, maternel, conjugal, sororal, fraternel, du couple), car la récupération de l'image de l'autre n'est tentée que par un jeu de miroirs, le résultat étant ce que Barthes décrit comme « l'écrasement narcissique contre l'image »<sup>3</sup> d'un sujet qui investit l'autre de son idéal du moi, pour reprendre le syntagme lacanien.

*Tout n'était qu'un jeu de miroir ; je voyais l'avenir et le passé se réfléchir simultanément ; le passé commandant l'avenir, et l'avenir reproduisant le passé, il n'y avait plus qu'à regarder derrière soi pour voir aussi en avant de soi.<sup>4</sup>*

---

irréductible entre *privation* et *castration* (≠ Frustration : figure de la présence). *Le désir s'écrase sur le besoin* : c'est là le grand fait amoureux. [...] Le discours de l'absence amoureuse est un palimpseste du besoin et du désir. » *Ibidem*, p. 423. Selon la terminologie psychanalytique : « – *Castration* : manque symbolique dont l'objet est imaginaire (mais non spéculaire) par l'effet d'un agent réel (le Père). » « – *Frustration* : figure de la présence. L'autre est là et pourtant je continue à être dans le manque, douloureux. Je vois beaucoup l'autre et je suis toujours malheureux. » *Ibidem*, p. 423.

<sup>1</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, *op. cit.*, pp. 273-274.

<sup>2</sup> Barthes, R., *Le discours amoureux*, *op. cit.*, pp. 456-457.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 457.

<sup>4</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, *op. cit.*, p. 272.

Si, dans un premier temps, la réflexion est interrogation (au sens du miroir classique, comme reflet d'une quête de connaissance) l'enfant devant le miroir se voit réduit à une figure contemplative de l'absence (au sens moderne du miroir comme reflet d'une distorsion, ou du vide). Partant d'une observation de Jeanne Bem qui note la force de l'investissement métaphorique<sup>1</sup> du thème du miroir dans les textes littéraires, il nous semble révélateur de revenir sur deux théories de la réflexivité par rapport à la présence maternelle, notamment comme *présence inquiétante*, chez Lacan, et comme *présence rassurante*, pour Winnicott. À partir de la fameuse notion du *stade du miroir*, la théorie lacanienne insiste sur l'importance de cette image représentative (celle de l'enfant dans les bras de la mère devant le miroir) dans la construction identitaire, notamment par rapport à la dualité inhérente de cette réflexion : d'une part, une prise de conscience euphorique du sujet, à travers le miroitement, de son *imago* comme une représentation unitaire, globale de son moi ; d'autre part, la confrontation, par le reflet, avec la présence de l'adulte, élément « potentiellement persécuteur »<sup>2</sup>. Cette formule totalisante, définie par Lacan comme le stade d'un *je-idéal* est à envisager comme une extériorité « plus constituante que constituée » et, surtout, « sous une symétrie qui l'inverse ».<sup>3</sup> Étant donné que le « *je spéculaire* » précède au « *je social* »<sup>4</sup>, il faut noter à quel point « le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation [...] et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. »<sup>5</sup> Le psychologue René Zazzo insiste sur la portée imaginaire<sup>6</sup> de toute reconnaissance réflexive de l'enfant, l'idée de l'unité de soi révélée dans l'*imago* étant ainsi plus une illusion spéculaire qu'une véritable identification.<sup>7</sup>

Pour le pédiatre et psychanalyste britannique Donald Winnicott, c'est la mère elle-même qui joue le rôle de miroir dans la projection de

---

<sup>1</sup> Bem, J., *La mère-miroir. Réflexions sur Albert Camus et Roland Barthes*, in *MIROIRS-REFLETS*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p.135.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 130. « L'*imago* est à la fois salutaire et aliénante. »

<sup>3</sup> Lacan, J., *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, *Écrits I*, Seuil, Paris, (1966), 1970, p. 91. Lacan précise que « l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible ». *Ibidem*, p. 92.

<sup>4</sup> Lacan, J., *Écrits I*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 93-94.

<sup>6</sup> Zazzo, R., *Reflets de miroir et autres doubles*, PUF, Paris, 1993, pp. 174-175.

<sup>7</sup> « Alors l'expression correcte est de dire 'l'enfant s'est identifié au reflet du miroir'. » *Ibidem*, p. 162.

l'enfant sur soi-même.<sup>1</sup> Jeanne Bem repère dans la thèse de Winnicott « une symbolisation primaire »<sup>2</sup> qu'elle situe dans la zone du *besoin* (de la réponse de l'autre). Par ailleurs, Barthes nous met en garde sur ce terme majeur qu'est le *besoin* dans l'énoncé de l'absence : « Il ne faut pas trop tôt interpréter le besoin, car la « région » du besoin, c'est en fait l'Ininterprétable. »<sup>3</sup> Puisqu'à travers le visage de la mère l'enfant se voit lui-même<sup>4</sup> (c'est-à-dire qu'il se voit tel que sa mère le voit), et qu'à ce stade il ne fait pas de distinction entre soi-même et son environnement (entre « non-moi » et « moi »), explique Winnicott, si « personne ne se trouve là pour faire fonction de mère, le développement de l'enfant s'en trouve infiniment compliqué. »<sup>5</sup> C'est l'obsessive contemplation de soi dans un miroir révélateur de la place vide de la mère que redit inlassablement l'héroïne du *Perroquet Vert*. La volonté du sujet de supplanter le manque du référent primordial (maternel) se matérialise par la mise en avant de diverses formules d'un double éthéré (personnage de la sœur angélique, Marie, ou le personnage du perroquet, incarnation d'un esprit céleste) en images construites sur une ambiguïté totale entre la dissémination de soi et la réflexivité comme forme de différence, d'altérité. Lorsque l'héroïne du *Perroquet Vert* investit le corps de sa sœur Marie de la fonction de miroir, son récit s'offre comme une forme de protestation et de détachement libérateur, une illusion de l'objectivation de son moi dans l'image de l'autre.

*[...] notre propre corps est, en fin de compte, le seul qui ne nous repoussera jamais. Cette préférence tenace et profonde pour soi-même avec laquelle on naît, qu'on n'avoue pas, qui ne nous abandonne dans aucune circonstance et qui nous suit jusqu'à la mort, je l'éprouvais pour Marie. Des mères ressentent pour leur petit enfant ce genre de complaisance que j'avais pour elle. Que mon sentiment fût de l'amour maternel dévié, ou qu'il me fût inspiré par l'amour de moi, peu importe. Toujours est-il que je vivais avec Marie dans une familiarité tendre que je n'avais connue avec personne, l'approchant, la touchant et la respirant avec délices, comme j'aurais fait d'une fleur.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> « Dans le développement émotionnel de l'individu, le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère. » Winnicott, D. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1975, p. 153.

<sup>2</sup> Bem, J., *op. cit.*, p. 131.

<sup>3</sup> Barthes, R., *Le discours amoureux, op. cit.*, p. 421.

<sup>4</sup> Winnicott, D.W., *op. cit.*, p. 155.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>6</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert, op. cit.*, p. 164.

Mais l'illusion du miroitement ne dure pas. L'image reflétée s'avère incapable d'opérer la révélation attendue et le bouleversement salutaire. Le sujet va ainsi récupérer la vérité élémentaire du narcissisme qui est celle du lien fondamental entre l'erreur et l'amour.<sup>1</sup> À nouveau seule et désertée, après le suicide de son autre sororal, le geste de l'héroïne qui couvre le miroir symbolise la reconnaissance de la fatalité de l'échec dans l'amour de soi comme émanation de l'autre en soi.

*Je m'approchai de la glace où Marie et moi avions si souvent  
décomposé notre visage. Je pris un châle qui traînait sur une chaise, et  
j'en couvris le miroir, comme faisait autrefois Miss Grey.<sup>2</sup>*

Car, il faut bien noter, que la réflexion devant le miroir ne constitue pas pour le personnage de Marthe Bibesco une preuve de sa vanité, mais une démarche visant l'amour. Dans chaque effet de miroir, le protagoniste se trompe et enregistre la chimère de l'amour, car le reflet entretient une erreur sur la personne. Ainsi le perroquet donne à l'enfant l'illusion d'un attachement, de la fidélité et d'une réponse qui n'est que du simple mimétisme, une parole répétée en vain, une parole d'Écho. Curieux regard que cet œil du perroquet qui agit chez l'enfant comme un artifice de l'illusion spectrale :

*[...] en l'approchant davantage, non seulement je le voyais  
mieux, mais je me voyais en lui, reflétée par cet œil rond, miroir d'or  
bordé de rouge dans son écrin de gros cuir blanc, et j'étais fascinée à  
la fois par ma propre image et par l'irrésistible bêtise qu'exprimait cet  
œil séducteur.<sup>3</sup>*

Dans son analyse thématique de l'œuvre de Roland Barthes, Raffaella Di Ambra revient sur l'idée selon laquelle le moi de l'écrivain serait sujet à « un processus d'idéalisation et de fantasmatisation au moyen de l'identification à sa mère »<sup>4</sup>. Suivant l'approche psychanalytique, la piste du vieux complexe œdipien y est tracée et le sens de l'écriture barthésienne est placé sous le signe de « la reconnaissance d'une dette symbolique à

---

<sup>1</sup> Cf. Guyaux, A., *Imaginis umbra. Réflexion sur Narcisse, mythe incomplet*, in *Images du mythe, images du moi*, sous la direction de Bertrand Degott et Pierre Nobel, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, 2002, pp. 230-232.

<sup>2</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>4</sup> Di Ambra, R., *Plaisirs d'Écriture. Une lecture thématique de l'œuvre de Roland Barthes*, A.E.P., Paris, [1997], p. 148.

l'égard de la mère et de la langue maternelle »<sup>1</sup>. Mais que se passe-t-il lorsque la place de la mère est vide, lorsque l'image spéculaire ne soulève que des interrogations ? Rien de plus suggestif que les représentations du *Perroquet Vert* d'une mère dans un état permanent de convalescence, - *toujours étendue dans l'obscurité, chez qui on ne pouvait plus entrer qu'une fois pas jour, sur la pointe des pieds, pour s'en aller tout aussitôt, parce qu'elle avait sa migraine*<sup>2</sup> -, une morte vivante<sup>3</sup>. Combien est-il troublant le témoignage de ce *je* qui dévoile à travers les détours de la fiction scripturale la plaie réelle de l'écrivain dont la difficile relation avec la mère marqua sa vie et son écriture !

*Les enfants naissent, ayant en eux toutes les forces de l'amour, sans en avoir les moyens ; ils ont autant besoin que les hommes de se croire l'objet d'une préférence exclusive. Cette illusion, indispensable au bonheur, leur est assurée par leur nourrice d'abord, et par leur mère ensuite. Jamais je n'ai pu croire un instant que j'occupais la première place dans le cœur de ma mère, tout rempli d'un autre [...].*<sup>4</sup>

Le sujet devant le miroir souffre d'une identification *ratée*, et subséquemment l'absence de l'autre lui fait comprendre l'absence de soi. D'où l'insistance sur la construction sororale comme un imaginaire de substitution.<sup>5</sup> L'avatar Marie semble offrir à l'héroïne la possibilité de récupérer une identité perdue<sup>6</sup>, le *moi* à l'âge de l'innocence. L'illusion ne dure pas. La fonction de l'autre se résume ici à la révélation de cette partie de soi qui échappe au sujet.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 152. Raffaella Di Ambra reprend le propos de Sami Ali qui disait que : « Toute la fascination du miroir sur l'enfant dérive de ce que l'image supplée à un terme manquant dans la réalité. » Sami Ali, M., *L'espace imaginaire*, Gallimard, Paris, 1974, p. 57, in Di Ambra, R., *op. cit.*, p. 156.

<sup>2</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>3</sup> Nous reprenons une formule employée par Carine Trévisan pour décrire la mère isolée dans son deuil, inaccessible aux autres, in *Les fables du deuil, La Grande Guerre : Mort et Écriture*, PUF, Paris, 2001, p. 105.

<sup>4</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>5</sup> Le personnage de la sœur cadette, Marie, apparaît comme une figure correspondant au même validant la thèse lacanienne sur l'attraction du sujet envers un autre qui lui ressemble. « Il apparaît que l'imgo de l'autre est liée à la structure du corps propre et plus spécialement de ses fonctions de relation, par une certaine similitude objective. » Lacan, J., *Les complexes familiaux*, Navarin éd., Paris, 1984, in *Le corps. Textes de Jacques Lacan*, Lille-Paris, 2005, p. 38.

<sup>6</sup> Le statut de la sœur est celui d'une « petite mère », note Pierre Glaudes en référence à la création de Verlaine. Glaudes, P., *Saturne philadelphe : Verlaine et la sœur absente*, in *Éros Philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, Éd. du Félin, Paris, 1992, p. 192.

*Quand l'étoile de Marie, sortant d'on ne sait quelle nuit, s'est levée sur ma vie, un matin j'ai cru voir recommencer ma propre enfance. Un miroir me renvoyait son image mouvante. A quinze ans, je me revois telle que j'étais à cinq ; à vingt ans, je me retrouve n'en ayant plus que dix. Marie hérité de moi vivante [...].<sup>1</sup>*

De Barthes à Bibesco, l'écriture se veut l'espace d'un dialogue avec la mère, le territoire imaginaire qui permet de combler un vide, mais qui n'exorcise pas la douleur. Car la réponse ne viendra jamais. Soliloquant, le sujet va postuler une fois de plus que « l'écriture est une Mère originelle où tout revient »<sup>2</sup>. Si, dans le cas de Barthes, « la symbolisation qu'il opère de cette absence » conduit la mère à une « identification à son image – en tant qu'autre-même »<sup>3</sup>, pour Bibesco l'écriture symbolique rapproche l'autre pour s'en séparer. Si nous acceptons que le miroir offre une image à l'envers, et non pas du même, nous disposons ainsi d'une justification pour le geste final de l'héroïne du *Perroquet Vert* qui va refuser de copier le comportement maternel (notamment l'amour incestueux<sup>4</sup>) et s'éloigner de ce qui reste de sa famille pour prendre la route du cloître. Le sujet se détache pour exister soi-même, tout en acceptant son histoire familiale et toutes les ombres qui le hantent, comme objets de son environnement donc objectivables.

Revisiter la blessure, la cicatriser et vivre avec la cicatrice. L'écriture narre le rapprochement du sujet à son objet et le détachement final de celui-ci. En guise de conclusion, repensons aux confessions de Marthe Bibesco faites à son ami et guide spirituel, l'abbé Mugnier, où elle explique son penchant vers l'autocritique et son obsession à toujours remettre en question ses choix esthétiques et à contester tout éloge :

*Je craignais misérablement la flatterie, élevée par une mère qui détestait pour moi les compliments et qui m'aima moins du fait que 'j'attirais les regards'. J'allais me répétant tout bas ces paroles de Paul Valéry :*

– « Écrivain ?

« L'écho répond : vain ! »

---

<sup>1</sup> Bibesco, *Le Perroquet Vert*, op. cit., p.104. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Di Ambra, R., op. cit., p. 148.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>4</sup> *Nos corps ne sont-ils donc que des maisons hantées ? Est-ce moi qui devais mettre au monde cet enfant que ma mère n'a pas pu refaire ? Suis-je destinée à perpétuer ce sang ? Comprenez, mon ami, que je m'y refuse.* Bibesco, *Le Perroquet Vert*, op. cit., pp. 280-281.

Et j'ajoutais cette variante : Écrivaine ! L'écho répond :  
« Vaine !vaine ! »<sup>1</sup>

**Bibliographie :**

- Bardèche, Maurice, *Flaubert*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 1988, 390 p.
- Barthes, Roland, *Le discours amoureux*, Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites). *Les cours et les séminaires de Roland Barthes* sous la direction d'Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 2007, 746 p.
- Bem, Jeanne, *La mère-miroir. Réflexions sur Albert Camus et Roland Barthes*, in *MIROIRS-REFLETS Esthétiques de la duplicité*, sous la direction de Peter André Bloch and Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 125-135.
- Bibesco, Princesse, *La Vie d'une amitié : ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. I, vol. II, vol. III, Plon, Paris, 1951, 1955, 1957, 453 p, 389 p et 601 p.
- Bibesco, Princesse, *Le Perroquet Vert*, Bernard Grasset, Paris, 1924, 292 p.
- Debray Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Seuil, Paris, 1988, 311 p.
- Di Ambra, Raffaella, *Plaisirs d'Écriture. Une lecture thématique de l'œuvre de Roland Barthes*, A.E.P., Paris, [1997], 524 p.
- Flaubert, Gustave, *Un Cœur Simple*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, Seuil, Paris, 1964, pp. 166-177.
- Frølich, Juliette, *Flaubert. Voix de masque*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005, 138 p.
- Glaudes, Pierre, *Saturne philadelphe : Verlaine et la sœur absente*, in *Éros Philadelphe. Frère et sœur, passion secrète*, Colloque de Cerisy sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Éditions du Félin, Paris, 1992, pp. 181-208.
- Guyaux, André, *Imaginis umbra. Réflexion sur Narcisse, mythe incomplet*, in *Images du mythe, images du moi*, Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier, sous la direction de Bertrand Degott et Pierre Nobel, avec la collaboration de Pierre Laforgue, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, 2002, pp. 225-232.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Seuil, Paris, (1966), 1970, 248 p.
- Lacan, Jacques, *Le corps. Textes de Jacques Lacan*, Établi par Louis de la Robertie, Cahier de l'Association lacanienne internationale, Lille-Paris, 2005, 235 p.
- Lund, Hans Peter, *Gustave Flaubert. Trois Contes*, PUF, Paris, 1994, 126 p.
- Trévisan, Carine, *Les fables du deuil, La Grande Guerre : Mort et Écriture*, PUF, Paris, 2001, 219 p.
- Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1975, 218 p.
- Zazzo, René, *Reflets de miroir et autres doubles*, PUF, Paris, 1993, 225 p.

---

<sup>1</sup> Bibesco, Princesse, *La Vie d'une amitié : ma correspondance avec l'abbé Mugnier, 1911-1944*, vol. II, Paris, Plon, 1955, p. 17.

## **LES REPRÉSENTATIONS DE LA SORCIÈRE DANS L'ŒUVRE D'ANNE HÉBERT**

**Anca MAGUREAN**

anca.magurean@gmail.com

**Université « Stefan cel Mare » de Suceava, Roumanie**

### **Résumé**

*La sorcière est un personnage réel, avec une longue histoire derrière elle. Elle tient donc par cela du réel, fortement représentée dans la littérature, l'art, l'anthropologie, dans les croyances païennes et chrétiennes, dans toutes les civilisations depuis des siècles. Mais elle tient aussi du surnaturel, de la magie, par ses actes et ses incantations par lesquels se produit une transgression de l'ordre moral et social, et par cela, une transgression de l'humain aussi. Personnage infernal mais suscitant en même temps la pitié par son caractère de hors-la-loi, la sorcière reste, avec le diable, une figure qui provoque à la fois une attraction et une répulsion indicibles. L'article se propose donc d'étudier la figure de la sorcière à côté de celle du diable, dans deux des plus connus romans hébertiens : « Kamouraska » et « Les Enfants du sabbat ».*

*Mots-clé : diable, fantastique, sorcellerie*

### **Abstract**

*The witch is a real person with a long historical background. It is verging on the real, as it is represented in literature, art and anthropology, in pagan and Christian beliefs, in all civilizations for centuries. But it is also verging on the supernatural, on the magic, by its acts and incantations that produce both moral, social transgression and human transgression. A devilish character that arouses pity through its outlaw nature, the witch remains, together with the devil, a figure that simultaneously causes indescribable attraction and repulsion. Our article aims to study the witch and the devil figures in two of Anne Hebert's well known novels: « Kamouraska » and « Les Enfants du sabbat ».*

*Keywords: devil, fantastic, witchcraft*

### **Sumário**

*Bruxa é uma pessoa real, com uma longa história. Ela é representada na literatura, arte, antropologia, pagãos e cristãos crenças, em todas as civilizações ao longo dos séculos. Mas também ela é um personagem fantástico e mágico que faz, por seus atos e palavras, uma transgressão da ordem social, moral e humano. Caráter infernal que enquant a misericórdia, a bruxa está com o diabo, uma figura que, ao mesmo tempo causando uma atração e uma repulsão indescritível. L'artigo tem como objetivo estudar a figura da bruxa e da diabo em dois dos mais conhecidos romances de Anne Hébert: « Kamouraska » e « Les Enfants du sabbat ».*

*Palavras-chave :diabo, fantástico, bruxaria*

Personnage historique et fictionnel, la sorcière a éveillé, au fil du temps, des craintes et des superstitions qui en ont fait une créature redoutable possédant les forces obscures du Mal absolu. La figure de la

sorcière, aux côtés de celle du diable, « expression du Mal et de l’Absurde »<sup>1</sup> dont elle ne se départit jamais, traverse en entier les récits d’Anne Hébert à tel point que l’on peut dire à juste titre que son œuvre est ensorcelée et ensorcelante à la fois. D’ailleurs, ce personnage marginal et maléfique reste le plus travaillé de toute l’œuvre (du moins fantastique) de l’auteur québécois qui reconnaît son intérêt pour la sorcellerie et pour les rites d’exorcisme. Anne Hébert envisage cet aspect social et religieux de l’histoire humaine comme un mélange de culpabilité et de révolte, qui prenait un aspect de magie à travers ces pratiques censées redonner la liberté de vivre :

*Ce qui m’intéresse tant dans la sorcellerie, c’était justement le fait que la vie, que tout ce qui nous était dû, prenait, à cause de la culpabilité, une espèce d’aspect magique. Il fallait presque faire une effraction pour avoir la vie. La vie n’était pas donnée de soi. Il fallait presque faire un acte de sacrilège pour s’en emparer.*<sup>2</sup>

Anne Hébert n’est pas le seul écrivain du Québec à avoir été intéressé par ce personnage mi-mythique, mi-réel, car la Nouvelle-France, espace profondément marqué par le catholicisme et les histoires de sorcières, a imprégné l’imaginaire des auteurs modernes par cette figure controversée. Lori Saint – Martin évoque cet aspect dans une étude intitulée *Figures de la sorcière dans l’écriture de femmes au Québec*, tout en mettant l’accent sur le caractère de victime sociale et historique de ce personnage qui est devenu un symbole vivant :

*Cette figure se trouvait au point de convergence d’un grand nombre de réseaux thématiques essentiels ; la victimisation de la femme par la société patriarcale, la folie comme moyen d’y échapper, la recherche d’un passé oublié des femmes, la maîtrise du corps et de la fertilité, enfin la crise de conscience politique et le militantisme féministe. La force du symbole de la sorcière vient de ce que cette femme est une sorte de carrefour signifiant.*<sup>3</sup>

Malgré son côté merveilleux en tant que personnage de contes, la sorcière n’apparaît pas dans les récits fantastiques et chez Anne Hébert non

---

<sup>1</sup> Brion, M. – *Arta fantastică*, Ed. Meridiane, Bucuresti, Col. Biblioteca de artă, 1970, (trad. Modest Morariu), p. 74.

<sup>2</sup> Smith, D. – « Anne Hébert et les eaux troubles de l’imaginaire », entrevue avec Anne Hébert dans *Lettres québécoises : la revue de l’actualité littéraire*, no 20, 1980 – 1981, sur <http://id.erudit.org/iderudit/40334ac>, p. 71.

<sup>3</sup> Saint – Martin, L. – « Écriture et combat féministes : figures de la sorcière dans l’écriture de femmes au Québec », in *Quebec Studies* no12, Spring/Summer 1991, p. 67.

plus sous l'aspect grotesque de vieille femme au nez crochu et munie d'un balai, mais sous une forme plus élaborée de jeune et belle femme qui exerce son pouvoir maléfique sur l'entourage, sur les hommes surtout. Elle ne doit pas être assimilée à l'image de la magicienne qui désigne une citadine alors que la sorcière se manifeste au sein d'une communauté villageoise et perpétue la tradition des ancêtres. *Tu es ma fille et tu me continues* répète, dans le roman *Les Enfants du sabbat*, à maintes reprises, un des personnages qui affirme ses anciennes origines de sorcière.

Les sorcières représentées par Anne Hébert réussissent toujours à s'immiscer dans la société et à en perturber les lois naturelles. *Kamouraska* et *Les Enfants du sabbat* sont deux des plus célèbres romans hébertiens où la figure de la sorcière s'affirme pleinement et sans équivoque, à travers les personnages d'Elisabeth d'Aulnières, d'Aurélié Caron et même de Florida, dans le premier cas, et de Julie Labrosse et toute sa lignée de femmes aux vertus de sorcières pour le deuxième roman.

Le roman *Les Enfants du sabbat* n'appartient pas à ce que la critique appelle « le fantastique canonique », car le personnage focalisateur n'est ni tout à fait humain, ni tout à fait monstrueux, il se situe entre les deux, tout comme le genre qu'il représente. Sœur Julie de la Trinité, l'héroïne de ce roman, est à la fois personnage et phénomène, elle incarne le mal qui se manifeste sur son entourage, subissant à son tour la terreur d'un passé qui se superpose sur le présent.

La plus « célèbre » des sorcières du corpus hébertien est, sans aucun doute, sœur Julie de la Trinité, la jeune religieuse des *Enfants du Sabbat* qui, évoluant dans l'univers clos du couvent, réactualise le thème de la nonne sanglante inauguré par le roman gotique de Matthew Gregory Lewis. Descendante de la lignée des sorcières qui ont transmis leur savoir de mère en fille, sœur Julie doit continuer la tradition (*Tu es ma fille et tu me continues*, lui rappelle la voix de sa mère, sorcière de la montagne de B.) et plus encore, réaliser ce qu'aucune de ces ancêtres n'ont réussi : accoucher d'un fils issu de l'inceste !

Par le pouvoir qu'elle détient de sa mère, elle aussi sorcière de mère en fille, sœur Julie réussit à instaurer la terreur dans tout le couvent : les religieuses font de terribles cauchemars, la sœur économe devient folle, celles qui accompagnent Julie ont des visions terrifiantes et ravissantes à la fois, l'abbé Migneault a des insomnies, l'aumônier Flageole se prépare à des apparitions nocturnes et la mère supérieure erre dans les couloirs du couvent en proie à une grande terreur provoquée par la présence pressentie du diable qu'elle croit caché sous son lit. En sorcière toute puissante, elle en porte d'ailleurs la marque, *le stigma diaboli* : une *brûlure au deuxième degré, de forme carrée, au bas du dos*, ainsi qu'une *cicatrice blanche, lisse*

*et nacrée, au creux des reins et une marque nette et claire, à l'épaule droite, comme la trace d'une morsure. Tantôt elle est d'une beauté éblouissante destinée à séduire, tantôt elle s'identifie à une bête féroce aux dents blanches et fortes qui se retroussent et aux yeux dont la pupille est horizontalement fendue comme celle des loups et à une langue râpeuse. Elle perd le contrôle de la réalité et vit dans un monde halluciné de la faute, ce qui détermine une dépersonnalisation de sœur Julie dans ses états d'incohérence subjective : *Je suis elle et elle est moi* ».<sup>1</sup>*

Selon les théologiens, les marques de la possession se traduisent par la glossolalie, la présence du *stigma diaboli*, la hiérognose (la connaissance des choses secrètes) et la télékinésie. Dans ce contexte, sœur Julie est un exemple parfait de créature possédée par le diable. Il est intéressant d'analyser les rapports qui existent dès le début entre Julie et le diable, car tout le roman *Les Enfants du sabbat* se trouve sous les auspices de ce couple redoutable diable-sorcière. La scène-clé de cette relation est celle de l'accouplement de Julie avec Adélarde, le diable présidant la messe noire dans la cabane de la montagne de B.

Le diable a marqué Julie de ses signes, elle portera désormais le *stigma diaboli*, non pas seulement sur son corps, mais aussi dans son regard, dans ses gestes et dans ses actes. Plus que cette connaissance supérieure qu'elle reçoit en échange de son initiation, sœur Julie devient aussi consciente de son appartenance à une ancienne lignée de sorcière à laquelle elle doit assurer la continuité. Utiliser tous les moyens pour avoir un enfant, digne continuateur d'une famille de sorcières de mère en fille, devient l'enjeu de ce personnage qui n'épargnera aucune occasion pour y parvenir. Ce qui en résulte est un combat entre les forces de Dieu et celles du diable pour entraver le projet diabolique.

Cette « initiation » par l'inceste, ressemble à un pacte satanique que Julie a conclu avec Adélarde le diable. Maintenant, elle se sent liée pour la vie à ce monstre qui lui a donné tout le savoir et la puissance qui feront d'elle une grande sorcière. Elle en est d'ailleurs fière car cet acte sexuel accompli selon les rites de la sorcellerie a d'autres connotations que dans la société catholique qui le condamne :

*Dans la sorcellerie, tout est inversé, la cérémonie de l'Église, le bien et le mal. La montagne, c'est l'envers du monde. Julie, quand elle est violée par son père, est à la fois épouvantée et fière.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hébert, A. – *Les Enfants du sabbat*, Ed. du Seuil, Paris, 1975; Ed. du Boréal, coll. „Boréal compact”, Montréal 2004, p. 161.

<sup>2</sup> Smith, D. – « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », entrevue avec Anne Hébert dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, no 20, 1980 – 1981, sur <http://id.erudit.org/iderudit/40334ac>, p. 71.

Elle ne pense plus quitter ses parents dont elle est attachée à présent par des liens plus forts que ceux de famille, par un pacte avec Satan lui-même. Le thème du pacte satanique date depuis longtemps, on le rencontre depuis le Moyen Âge et a fait fortune jusqu'à nos jours dans nombre de créations littéraires, dont la plus célèbre reste le *Faust* de Goethe. La décision de Julie de ne pas suivre son frère qui avait été jusqu'alors son compagnon de souffrance exprime le choix qu'elle fait et qui la situe du coup du côté du Mal. Gilbert Millet envisage le pacte satanique comme une nouvelle expression du libre-arbitre de celui qui doit faire son choix entre le Bien et le Mal : « Le pacte satanique est une illustration du libre-arbitre dont disposent les humains, en dépit du péché originel. »<sup>1</sup>

Le diable fait sentir sa présence tout le long du récit. La mère supérieure pressent sa présence sous son lit et l'abbé Flageole le voit dans sa chambre avec *Sa barbe de bouc. Ses yeux en amande. Sa face en lame du couteau. Une aisance à nulle autre pareille dans le rire et dans la moquerie.*<sup>2</sup> Il instaure son règne dans tout le couvent qui devient l'image-même d'un enfer peuplé par les « mortes-vivantes » et où se font entendre des cris rauques, des rires aigus, des brouhahas terrifiants, des gémissements et des hurlements de possédés, toute une orchestration infernale vouée à semer la terreur. Sa présence est suggérée aussi à la fin du récit par l'image du jeune homme mystérieux qui attend sœur Julie dans la rue : *Un jeune homme, grand et sec, vêtu d'un grand manteau noir, étriqué, un feutre foncé sur les yeux, attend sœur Julie dans la rue.*<sup>3</sup> Le diable s'identifie aussi avec Adélarde, le père de Julie, dans la scène de l'inceste (*Une grande ombre d'homme cornu était là devant elle, le visage plein de suie, la poitrine noire soulevée par une respiration oppressée.*<sup>4</sup>). Les rapports sexuels de la sorcière avec le diable, acte accompli lors du sabbat est, selon Mircea Eliade, « une dure épreuve initiatique »<sup>5</sup> qui manque de plaisir et « attestant une nostalgie religieuse, un puissant désir de retourner à une phase archaïque de la culture – à l'âge onirique des commencements

---

<sup>1</sup> Millet, G & Labbé, D. – *Le fantastique*, Ed. Belin, Paris, 2005, p. 116.

<sup>2</sup> Hébert, A. – *Les Enfants du sabbat*, Ed. du Seuil, Paris, 1975 ; Ed. du Boréal, coll. „Boréal compact”, Montréal 2004, p. 104.

<sup>3</sup> Hébert, A. – *Les Enfants du sabbat*, Ed. du Seuil, Paris, 1975 ; Ed. du Boréal, coll. „Boréal compact”, Montréal, 2004, p. 187. La scène de la rencontre de la sorcière avec le diable apparaît aussi dans *Kamouraska* : « Aurélie Caron trottine sur la neige, son ombre légère et dansante devant elle. Un homme vêtu d'un manteau de chat sauvage vient à sa rencontre sur la route, dans le grand froid de l'hiver. » (*Kamouraska*, p.182).

<sup>4</sup> Hébert, A. – *Les Enfants du sabbat*, Ed. du Seuil, Paris, 1975 ; Ed. du Boréal, coll. „Boréal compact”, Montréal, 2004, p. 44.

<sup>5</sup> Eliade, M. – *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Ed. Gallimard, Paris, 1978, p. 122.

fabuleux »<sup>1</sup>. Dans les mythologies anciennes, l'image du diable est associée à un bouc chevauché par les sorcières. Le bouc est aussi l'incarnation des forces maléfiques symbolisant la sexualité exacerbée, la luxure et l'impureté. Son image est souvent associée à celle du dieu grec Dionisos qui a pris la forme d'un bouc lors de l'attaque du cyclope Typhon sur l'Olympe de Zeus. Le mythe de Dionisos transparait dans le récit hébertien dans les scènes du sabbat culminant avec l'inceste du père et de la fille. L'évocation de cet épisode de l'enfance de Julie rappelle, selon Elena – Brândușa Steiciuc, des illustrations anciennes datant des époques où la sorcellerie était considérée avec effroi et respect en même temps, mais aussi des époques plus récentes, comme le XXe siècle, où la fascination de ce phénomène n'a pas cessé de nourrir l'imaginaire collectif et individuel :

*After a savage, cruel childhood of malefic initiation (with imaginary ritual elements recalling Francesco Maria Guazzo's illustrations of the Sabbath in his Compendium Maleficorum (1618) as well as Martin Van Maële's drawings from the beginning of the twentieth century, sister Julie now seems to possess paranormal abilities...<sup>2</sup>*

Effectivement, le parallèle entre les scènes du sabbat du roman et ces représentations picturales témoigne de la grande force expressive dont jouit le texte d'Anne Hébert qui, s'inspirant comme elle-même avoue, des témoignages et des documents anciens, a su transférer à cette histoire de sorcellerie et d'inceste toutes les horreurs et les angoisses des époques révolues.

La dimension érotique de la sorcellerie devient ainsi évidente dans la scène du sabbat, sorte de « délire onirique »<sup>3</sup> qui évoque les Bacchanales et la résurrection des Priapées et s'associe au culte phallique rendu au Grand Bouc Noir. Jung attribue à l'inceste un « contenu hautement religieux »<sup>4</sup>, ce qui devient évident dans les scènes lubriques du sabbat de la montagne de B. Père et fille, diable et sorcière, apparentés par le sang et aussi parce

---

<sup>1</sup> *Idem.*, p. 123.

<sup>2</sup> Steiciuc, E-B & Grigoruș, C. – « Invisible Sides of Fear in Anne Hébert's *Les Enfants du Sabbat* » in *Messages, Sages and Ages. Proceedings*, vol. III, Ed. Universității Suceava, 2008 (« Après une enfance sauvage et cruelle de l'initiation maléfique (avec des éléments de rituel imaginaire rappelant les illustrations du sabbat de Francesco Maria Guazzo dans son *Compendium Maleficorum* (1618), mais aussi les croquis de Martin Von Maële du début du XXe siècle, sœur Julie semble posséder des habilités paranormales... » - notre traduction), p. 168.

<sup>3</sup> Palou, J. – *La Sorcellerie*, PUF, Paris, 1957, p. 26.

<sup>4</sup> Jung, C. G. – *Ma vie*, Ed. du Seuil, Paris, 1991, (trad. de l'allemand par Aniela Jaffé), p. 195.

qu'ils incarnent le Mal absolu, accomplissent l'inceste dans l'espoir de procréer le plus redoutable sorcier. Mais cette union ne peut pas servir à ce but car, selon la remarque de Roger Caillois, l'inceste « n'est qu'une transgression particulière de *l'ordo rerum*. Il consiste dans l'union impie et forcément stérile de deux principes de même signe. »<sup>1</sup> Repoussé au début, traumatisant et grotesque, l'acte incestueux est souhaité plus tard par Julie, mais dans la compagnie de son frère, pour le même but, mais sans succès.

À la manière des *Enfants du sabbat*, le roman *Kamouraska* met en place le même couple diable – sorcière, par les deux personnages principaux, Elisabeth d'Aulnières et George Nelson. Même si *Kamouraska* est un roman historique avec des va-et-vient dans le temps, on peut pourtant identifier quelques éléments qui permettent une interprétation fantastique tenant plutôt de la construction des personnages que de l'action proprement dite. À maintes reprises, les personnages s'auto intitulent ou nomment les autres de l'appellatif de « sorcière » ou de « diable », car ils sont investis des traits de ces personnages fantastiques. Il est vrai, les faits présentés ne donnent pas le frisson au lecteur, comme c'était le cas des *Enfants du sabbat*, mais les personnages permettent, par leurs gestes ou par leur apparence physique, d'être situés du côté du fantastique.

Et tout comme dans *Les Enfants du sabbat*, le personnage féminin du roman *Kamouraska* accomplit à sa manière son sabbat à elle d'abord dans l'adultère, avec le démon qui est George Nelson, et ensuite avec son mari quand elle fait le simulacre de l'acte d'amour, alors qu'elle était déjà enceinte de l'enfant de son amant. Elle simule la réconciliation avec Antoine Tassy pour se mettre à l'abri de tout soupçon et garder sa réputation intacte, mais l'acte est ressenti avec une acuité des sens et comme un double supplice qui la pervertit, elle et son enfant pas encore né : *Au fond de moi mon enfant souffre les assauts furieux du sang étranger. Mon enfant est agressé et souillé.*<sup>2</sup> L'expérience de la montagne de B. se répète, cette fois dans le cadre de la maison de la rue Augusta où, comme lors d'une cérémonie religieuse, elle est « suivie de tout un cortège de femmes éplorées ».

Opérant des schémas et une analyse qui mettent en évidence une série de similitudes entre *Kamouraska* et *Les Enfants du Sabbat*, Ruth Major identifie une dynamique et une destinée commune pour les personnages des deux romans, qu'ils soient masculins ou féminins, démons ou sorcières :

---

<sup>1</sup> Caillois, R. – *L'homme et le sacré*, Ed. Gallimard, Paris, 1950, p. 108.

<sup>2</sup> Hébert, A. – *Kamouraska*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 143.

*L'auteure fait passer un contenu textuel du meurtre, d'adultère, du changement des rapports de pouvoir entre hommes et femmes, du défi (voire du mépris) de la religion par le biais du souvenir (rêvé ou non) et de la sorcellerie. Anne Hébert délègue donc ses narratrices pour faire passer un contenu inadmissible (meurtres, etc.) par l'inaccessible (rêve, souvenir, sorcellerie), donc par le fantasme qui, lui, n'a rien de répréhensible.<sup>1</sup>*

En véritable sorcière, comme elle s'autoproclame à maintes reprises, Elisabeth use de ses charmes pour se faire reconnaître et accepter par le diable, figure lubrique par excellence, reconnaissance qui peut être interprétée comme l'« inversion des rapports hommes/femmes puisque, selon la mythologie, c'est le diable qui doit se faire reconnaître »<sup>2</sup>. Une fois reconnue et acceptée, leurs destins se verront scellés par le crime et l'adultère.

Mais qui est le diable dans *Kamouraska* ? D'abord, c'est Antoine Tassy qu'Elisabeth rencontre lors d'une chasse, symbole du diable à l'affût guettant sa proie, où elle se fait remarquer (ironie !) par l'adresse de tirer des coups de fusil. La scène de la chasse ne fait d'ailleurs qu'anticiper le meurtre de l'anse de Kamouraska où cette fois, c'est Antoine qui sera la victime. Mais Elisabeth semble avoir échoué dans son choix car Antoine s'avère faible et attiré par d'autres femmes, sorte de diable déchu qui ne mérite pas sa sorcière, et elle se voit obligée de demander l'exorcisation qui se fera par le meurtre : *Elisabeth est ensorcelée par son mari. Il faudrait l'exorciser.*<sup>3</sup>

Ensuite, c'est le docteur Nelson auquel le métier qu'il exerce lui attire la réputation de démon, de « plus grand diable » qui fait tarir le lait des jeunes mères rien qu'en les regardant de ses yeux noirs qui rappellent l'enfer : *Aurélie s'empresse de colporter dans tout Sorel que le docteur Nelson est un diable américain qui maudit les mamelles des femmes. Comme on empoisonne les sources.*<sup>4</sup>

Cette fois, Elisabeth se fait reconnaître par le *stigma diaboli*, les bleus et les traces des coups que son mari lui a infligés. Si la première fois elle se fait remarquer par l'adresse de manier le fusil, autrement dit de donner la mort, la rencontre avec George Nelson se fait sous les auspices de la beauté physique, de la nudité féminine qui enflamme le côté lubrique du diable.

---

<sup>1</sup> Major, R. – « *Kamouraska* et *Les Enfants du sabbat*: faire jouer la transparence », in *Voix et Images*, vol.II, no. 3, p. 467.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 467.

<sup>3</sup> Hébert, A. – *Kamouraska*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 58.

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 112.

George Nelson a tous les attributs du diable : cheveux et yeux noirs, par son métier il détient les secrets de la vie et de la mort, il ne se départ jamais de son magnifique cheval noir qui semble former avec son maître un couple redoutable issu de l'enfer. En route vers Kamouraska, il se fait remarquer par son traîneau et cheval d'apparence dantesque. Le cheval, expression du double de Nelson, se trouve avec son maître dans une étroite communion :

*Ce cheval est encore plus extraordinaire que vous ne pouvez croire. Tous les aubergistes du bas du fleuve, de Sorel à Kamouraska, vous parleront, qui de sa force et de son endurance, qui de sa beauté de prince des ténèbres. Mais seul George Nelson lui-même pourrait évoquer devant vous la sensibilité profonde de cette bête, la complicité parfaite qui lui fait régler son allure puissante au rythme même du cœur fou de son maître.<sup>1</sup>*

Dans son traîneau tiré par son cheval noir, George Nelson, attendu et désiré, hante les nuits de son amante et s'inscrit d'emblée dans le fantastique par l'image infernale qu'il évoque. Créature de l'enfer, il se déchaîne les nuits, moment propice pour les sorties des démons : *Toutes les nuits il passe sous mes fenêtres. Avec son cheval noir et son traîneau noir<sup>2</sup>*. Et c'est toujours dans le même traîneau que démon et sorcière, George Nelson et Elisabeth, se rendent la nuit au bal à Saint-Ours comme à une cérémonie sabbatique. Après avoir assassiné Tassy, il erre, hagard, dans son traîneau fabuleux, démon sous l'apparence d'un voyageur à travers le monde pour y semer le désordre et la terreur sans qu'on puisse retrouver sa trace.

Pourtant, le personnage d'Elisabeth représente pour la plupart des exégètes, ainsi que pour l'auteure même, le drame de la femme qui est victime d'une société étouffante et d'un mariage échoué. Selon Donald Smith, c'est Aurélie Caron la vraie sorcière du roman, annonçant d'emblée le personnage de Julie des *Enfants du sabbat*. De la même veine que sœur Julie, elle peut passer comme une buée à travers les murs : *On ne l'entend jamais venir. Tout à coup elle est là. Comme si elle traversait les murs. Légère et transparente.* »<sup>3</sup> Par son nom, elle rappelle le royaume des ombres, faisant allusion à la figure de Caron qui charriait les âmes des morts dans l'au-delà. Caron était le passeur qui transportait les morts chez Hadès, tout comme Aurélie qui sait d'avance si un nouveau-né vivra ou

---

<sup>1</sup> Hébert, A. – *Kamouraska*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 166.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 114.

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

mourra, rien qu'en le léchant. Le goût de sel<sup>1</sup> du corps du bébé, annonce la mort de celui-ci : *Tout de suite après leur naissance, quand la bonne femme les a bien lavés, moi, je les lèche, de la tête aux pieds, les bébés. Et puis, quand ils goûtent trop salé, ça veut dire qu'ils vont mourir.* »<sup>2</sup> C'est toujours elle qui est censée donner la mort à Antoine Tassy, mais elle s'avère incapable et indigne de la confiance accordée. Elle est encore plus ignoble lorsqu'elle dénonce sa maîtresse pour échapper à la punition de la loi humaine, mais sa fin est digne de son sort minable : le procès fait aux deux sorcières la trouve coupable de la mort de Tassy, de complice elle se voit appelée meurtrière, alors que les vrais coupables recouvrent la liberté. Maigre et pâlotte, elle n'a pas la beauté de sa maîtresse, elle est une sorcière échouée dont les dons sont limités, comme nous venons de le voir.

Comme tout personnage fantastique, le diable et la sorcière vivent dans un isolement qu'ils s'auto imposent ou qui leur est imposé. Vivant en marge d'une société qui les refuse, ils réussissent pourtant à s'immiscer au sein de celle-ci et à la pervertir. Représentants du mal et des anti-valeurs chrétiennes, ils avertissent aussi sur le mal qui se cache en nous-mêmes.

Dans les récits d'Anne Hébert, la sorcière fait avec le diable ou le démon un couple fascinant de beauté et d'horreur, de ruse et séduction. Captifs dans un monde où ils sont des parias, ils emprisonnent à leur tour ceux qui tombent à leur piège, car une fois pris dans leurs rets, on ne peut qu'en sortir indemne. Ou mort.

### **Bibliographie**

- Brion, M. – *Arta fantastică*, Ed. Meridiane, Bucuresti, Col. Biblioteca de artă, 1970, (trad. Modest Morariu)
- Caillois, R. – *L'homme et le sacré*, Ed. Gallimard, Paris, 1950
- Eliade, M. – *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Ed. Gallimard, Paris, 1978
- Hébert, A. – *Kamouraska*, Ed. du Seuil, Paris, 1970
- Hébert, A. – *Les Enfants du sabbat*, Ed. du Seuil, Paris, 1975, Ed. Boréal, coll. „Boréal compact”, Montréal 2004
- Jung, C. G. – *Ma vie*, Ed. du Seuil, Paris, 1991, ( trad. de l'allemand par Aniela Jaffé)
- Major, R. – « *Kamouraska* et *Les Enfants du sabbat*: faire jouer la transparence », in *Voix et Images*, vol.II, no. 3
- Millet, G. & Labbé, D. – *Le fantastique*, Ed. Belin, Paris, 2005
- Palou, J. – *La Sorcellerie*, PUF, Paris, 1957
- Saint – Martin, L. – « Écriture et combat féministes : figures de la sorcière dans l'écriture de femmes au Québec », in *Quebec Studies* no12, Spring/Summer 1991

---

<sup>1</sup> Selon Jean Palou, le sel est un condiment répugné par sorciers et sorcières, à cause de son pouvoir exorciste.

<sup>2</sup> Hébert, A. – *Kamouraska*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 63.

Smith, D.– « Anne Hébert et les eaux troubles de l’imaginaire », entrevue avec Anne Hébert dans *Lettres québécoises : la revue de l’actualité littéraire*, no 20, 1980 – 1981, sur <http://id.erudit.org/iderudit/40334ac>

Steiciuc, E.-B. & Grigoruț, C. – « Invisible Sides of Fear in Anne Hébert’s *Les Enfants du Sabbat* » in *Messages, Sages and Ages. Proceedings*, vol. III, Ed. Universității Suceava, 2008

Walsh Matthews, S. – « Le magique au sein de la littérature québécoise contemporaine ; les figures de l’ogre et de la sorcière chez Anne Hébert » in *Ogres et sorcières : mythologies et réécritures*, sous la coordination de Muguras Constantinescu, Claudia Costin, Ed. Universității Suceava, 2008

## **LE METADISCOURS EN GUISE D'INCIPIT : LA-BAS ET LES ENJEUX DU ROMAN**

**Simon-Renaud Monsegu**  
renaudmsg@live.fr  
**Université Normale de Jilin, Chine**

### **Résumé**

*Si le terme de métadiscours est devenu usuel depuis Harris (1959), son utilisation au sein d'œuvres littéraires peut être tracée avec davantage d'ancienneté. La réflexion sur le travail de l'écrivain, grâce à l'utilisation du métadiscours au sein d'œuvres fictionnelles, connaît un développement particulièrement soutenu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Parmi les auteurs qui trouvent dans le métadiscours un moyen de renouveler le genre romanesque, Huysmans constitue sans nul doute l'un plus novateurs en la matière. Au-delà de ses nombreuses insertions critiques dans *À Rebours*, c'est dans l'incipit de *Là-bas* que Huysmans semble faire culminer son désir de voir s'étendre les limites du roman par l'insertion d'un métadiscours dont les objectifs vont au-delà d'une remise en cause de l'« impasse du naturalisme ». Dès lors, le métadiscours étend ses possibilités, il gagne en autonomie et en profondeur pour devenir tout à la fois objet et moteur de l'intrigue. L'art du roman doit alors s'entendre aussi comme un art sur le roman.*

*Mots-clés : Huysmans, naturalisme, intrigue, mise en abyme.*

### **Abstract**

*If the term metadiscourse has become common since Harris (1959), its use within literary works can be drawn with much more antiquity. The reflection on the work of the writer knows a dramatic development at the end of the 19<sup>th</sup> century, thanks to the use of metadiscourse within fictional works. Among the authors that find in the metadiscourse a way to renew the genre of the novel, Huysmans is probably one of the most innovative. Beyond the numerous insertions of criticism in *À Rebours*, this is in the incipit of *Là-bas* that Huysmans seems to push forward his desire to see the boundaries of the novel extending their limits with the introduction of a metadiscourse which objectives go far beyond a simple reconsideration of the "deadlock of naturalism". Therefore the metadiscourse extends its possibilities; it gains more autonomy and profundity, becoming both object and origin of the plot. Henceforth, the art of the novel must be understood also as an art about the novel.*

*Key-words: Huysmans, naturalism, plot, mirror text.*

### **Resumen**

*Si el término de metadiscurso se ha convertido habitual con Harris (1959), su uso en obras literarias puede ser rastreado con más antigüedad. La reflexión sobre el trabajo del escritor, gracias al uso del metadiscurso en obras de ficción, conoce un desarrollo particularmente dinámico hacia el fin del siglo XIX. Entre los autores que encuentran en el metadiscurso una forma de renovar la ficción del género novelístico, Huysmans es sin duda alguna uno de los más innovadores en el campo. Más allá de sus múltiples inserciones críticas que hay en *A Rebours* es en el comienzo de *Là-bas* que Huysmans parece alcanzar el punto máximo con su deseo de ampliar los límites de la novela a través la inserción de un metadiscurso, cuyos objetivos van más allá de un desafío al "callejón sin salida del naturalismo". Por lo tanto, el metadiscurso extiende sus posibilidades, gana autonomía y profundidad para convertirse al mismo tiempo objeto y motor de la trama. El arte de la novela también debe ser entendido como un arte sobre la novela.*

*Palabras clave: Huysmans, naturalismo, intriga, abismo*

Si le métadiscours dans le récit a gagné une place importante dans la critique contemporaine, il faut y voir, pour reprendre les mots de Michel Butor, le résultat du postulat que « le roman est le laboratoire du récit <sup>1</sup> ». Dans l'étude de l'œuvre d'un auteur tel que Huysmans, qui multiplie tout au long de sa carrière littéraire les recherches et les tentatives pour dépasser le cadre du naturalisme, l'expression prend une part de légitimité. L'œuvre de Huysmans, marquée par des soubresauts et des ruptures majeures qui rendent son unité problématique, offre le visage d'une constante exploration de nouvelles voies pour le roman. Paradoxalement dans cette série de changements de poétique, on trouve peu d'écrits visant à les expliquer. Huysmans publie, de façon épisodique, ses critiques littéraires. Sa correspondance, plus riche, offre des pistes pour une nouvelle approche du roman mais rien néanmoins qui puisse ressembler à une théorie clairement définie. Pour Huysmans, le roman est le lieu par excellence de l'expérimentation, de la réflexion poétique et c'est bien là qu'il entend s'exprimer. Après la publication d'*A Rebours*, il semblait avoir relégué au second plan ce souci de renouvellement du genre romanesque. *Là-bas* vient rompre ce silence. Il impose dès l'incipit un métadiscours sur le roman qui place au premier plan les enjeux de l'écriture. L'intrigue, le statut des personnages s'en trouvent remis en cause, pris par l'omniprésence d'un métadiscours qui devient le centre de gravité du roman autour duquel tout le reste semble s'orienter et s'organiser.

Quand *Là-bas* paraît, en 1891, Huysmans s'est, depuis la publication d'*A Rebours*, inscrit dans une perspective de rupture avec le naturalisme.

---

<sup>1</sup> Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1969.

Pour autant, entre *À Rebours* et *Là-bas*, Huysmans ne produit aucun écrit critique visant à définir clairement ce qui pourrait remplacer un naturalisme qui s'essouffle. Il faut, de fait, attendre *Là-bas* pour voir prendre forme un projet plus solide, porteur de l'ébauche d'une nouvelle poétique. Si *À Rebours* avait permis de manifester une volonté de subversion des normes naturalistes, il ne s'était cependant pas inscrit dans la perspective d'offrir un substitut au modèle zolien. *À Rebours* ressemble, pour reprendre les mots de Huysmans, à un aérolithe<sup>1</sup>, son message, pour flamboyant qu'il soit, se place dans le fugitif. Sans surprise, et malgré son succès et le statut de modèle qu'il acquiert rapidement auprès de nombreux symbolistes, *À Rebours* ne fait pas école.

Placé dans la perspective de l'œuvre huysmansienne, son intérêt apparaît tout autre. Il annonce nombre de changements qui trouveront un écho dans la suite de l'œuvre, et en particulier dans *Là-bas*. Le métadiscours sur et dans le roman, l'insertion de critiques littéraires et artistiques, l'utilisation des images oniriques, les thèmes de la foi et du Moyen Âge, le questionnement sur la modernité, surgissent avec des *Esseintes*, Durtal les reprendra à son compte.

Entre ces deux œuvres majeures, peu d'écrits sont là pour témoigner d'une évolution dans la création d'une nouvelle poétique du roman. Huysmans s'intéresse à l'art, il fait publier *Certains* (1889) où foisonnent les critiques sur les peintres et sculpteurs contemporains ainsi qu'une monographie, *La Bièvre* (1890). Durant ces sept années, un seul roman, au titre évocateur, paraît, *En Rade* (1887). Huysmans écrit en outre deux nouvelles *Un Dilemme* (1887), *La Retraire de M. Bougran* (1889), dans la veine naturaliste. Mais lorsque paraît *Là-bas*, une nouvelle rupture se manifeste dans l'œuvre de Huysmans. Il tourne le dos à ces années d'incertitude et d'hésitations pour s'engager dans une recherche aussi bien spirituelle que littéraire. *Là-bas* s'ouvre *in medias res* sur une discussion entre des Hermies et Durtal. Tous deux, au cours d'un échange vif, donnent leurs avis sur le champ littéraire de l'époque et ce qu'il conviendrait de changer. Ils posent d'emblée les enjeux du roman contemporain comme enjeux pour *Là-bas*.

Si l'importance du métadiscours initial est majeure dans la construction du récit, le jeu de miroirs entre le discours et le métadiscours n'est pas pour autant une nouveauté dans l'œuvre de Huysmans qui utilise volontiers l'espace romanesque comme lieu pour y insérer des critiques littéraires. Par comparaison avec ce qu'il instille dans ses romans,

---

<sup>1</sup> In « Préface écrite vingt ans après le roman », 1903 : « À Rebours tombait ainsi qu'un aérolithe dans le champ de foire littéraire et ce fut et une stupeur et une colère. »

Huysmans s'est livré dans relativement peu de textes sur sa propre poétique. Le récent ouvrage de Patrice Locmant<sup>1</sup>, qui en recense une grande partie, en témoigne. Si Huysmans s'est, de façon ponctuelle ou à l'occasion de commandes<sup>2</sup> faites par ses amis écrivains, livré à l'écriture de chroniques, de comptes-rendus ou de quelques rares préfaces, il n'a jamais cherché à théoriser sa poétique pas plus qu'il n'a souhaité créer une école ou un mouvement. Huysmans s'inscrit dans la recherche, il explore par l'écriture les possibilités du roman, la théorie lui reste une amie lointaine. Seule exception, et de taille, la « Préface écrite vingt ans après le roman », destinée à commémorer le vingtième anniversaire de la publication d'*À Rebours*, offre l'un des rares témoignages à posteriori du travail de l'écrivain par lui-même, en dehors de sa correspondance.

C'est donc davantage dans un métadiscours du narrateur tel que défini par Francine van Rossum-Guyon<sup>3</sup>, et non dans l'épitéxte ou le périexéte, que l'expression de la poétique huysmansienne donne sa pleine mesure.

L'expérience à laquelle se livre Huysmans dans *Là-bas* est en partie inédite. Même si, dès *À Vau-l'eau*, les intrusions d'un métadiscours littéraire apparaissent, elles s'inscrivent dans une approche de constat, dans un pessimisme concernant le champ littéraire et son évolution. Les bilans que ces métadiscours dressent sont sévères : le monde des Lettres est un monde clos, inféodé à une bourgeoisie exécrée et le mouvement zolien, malgré ses qualités, s'est révélé incapable de renouveler les conceptions d'un roman qui n'évolue plus ou si peu. Pour autant, avec *Là-bas*, le ton change. Le métadiscours prend de l'ampleur et si les constats demeurent tout aussi présents, Durtal n'est pas des Esseintes, il ne se résigne pas, il choisit de s'inscrire dans la recherche d'un après au naturalisme. La confusion et les incertitudes qui règnent dans le champ littéraire contemporain ne s'effacent pas avec *Là-bas*, mais elles appellent à leur propre dépassement.

La mise en exergue de la nécessité de faire évoluer la conception et l'écriture du roman, c'est par et dans le métadiscours de l'incipit qu'elle se révèle. Les réflexions qui suivent le dialogue entre Durtal et des Hermies, constituent autant de voies possibles pour sortir de l'« impasse » dans laquelle la littérature contemporaine s'est enfermée.

---

<sup>1</sup> Locmant, Patrice, *Écrits sur la littérature, Joris-Karl Huysmans*, Hermann, Paris, 2010.

<sup>2</sup> Rémy de Gourmont demanda ainsi à Huysmans d'écrire sa préface du *Latin Mystique*, parue en 1892.

<sup>3</sup> Van Rossum-Guyon, Françoise, « À propos d'Indiana : la préface de 1832, problèmes du métadiscours », Colloque de Cerisy, SEDES, Paris, 1983.

*Alors quoi ? Et Durtal se butait, mis au pied du mur, contre des théories confuses, des postulations incertaines, difficiles à se figurer, malaisées à délimiter, impossibles à clore. Il ne parvenait pas à se définir ce qu'il sentait, ou bien il aboutissait à une impasse dans laquelle il craignait d'entrer.*

*Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme, et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort !*

Le projet défini par Durtal reste malgré tout incertain. Il se place à la fois sur le terrain du naturalisme et du réalisme tout en appelant à leur dépassement par la spiritualité et le surnaturel, notions bien vagues et que Durtal peine à définir, du moins pour la littérature. De fait, le modèle poursuivi appartient à un autre langage, celui des Primitifs. Grünewald, en particulier, apparaît comme le seul qui soit parvenu à exprimer ce « réalisme surnaturel ».

*Non, cela n'avait d'équivalent dans aucune langue. En littérature, certaines pages d'Anne Emmerich sur la Passion se rapprochaient, mais atténuées, de cet idéal de réalisme surnaturel et de vie véridique et exurgée. Peut-être aussi certaines effusions de Ruysbroeck s'élançant en des jets géminés de flammes blanches et noires, rappelaient-elles, pour certains détails, la divine abjection de Grünewald et encore non, cela restait unique, car c'était tout à la fois hors de portée et à ras de terre.*

La difficulté de mener à bien un tel projet apparaît dans toute son ampleur. Comment en effet retranscrire ces impressions visuelles, si profondément violentes et saisissantes, dans un langage qui resterait celui d'un réalisme capable de réaliser ce qui est « hors de portée » ? Cette ambition de Durtal, pour démesurée qu'elle puisse paraître, va devenir la quintessence de sa recherche poétique. Mais si une telle quête s'annonce de toute évidence vouée à l'échec, elle n'en demeure pas moins l'horizon vers lequel Durtal choisit de se tourner.

C'est pourquoi ce projet, envisagé dans l'incipit, va prendre corps dans la suite du roman qui prend progressivement l'aspect d'une tentative

de mise en pratique des idées de des Hermies et des réflexions de Durtal. Le « naturalisme mystique » qu'il appelle de ses vœux va se manifester par des interférences constantes entre des éléments relevant du naturalisme<sup>1</sup> (enquête, étude des milieux sociaux...), et ceux relevant d'un « au-delà » polymorphe, qui s'attache aussi bien au symbolisme des cloches, à l'astrologie qu'aux rituels satanistes. Ce que le métadiscours initial décrit et permet d'imaginer en termes de poétique, c'est cela que *Là-bas* va tenter de découvrir et de réaliser.

Le métadiscours s'inscrit parallèlement dans une double mise en abyme<sup>2</sup>. Non seulement Durtal est un écrivain qui partage avec des Hermies une posture de critique mais il est, en outre, en train d'écrire un livre portant sur un personnage controversé Gilles de Rais. Cette mise en abyme offre au métadiscours initial deux pistes riches en développement pour l'étude de l'art du roman: au-delà des enjeux de *Là-bas*, elle se définit aussi comme le récit de la genèse d'un autre livre, à l'intérieur du roman. Écriture dans l'écriture, écriture sur l'écriture, *Là-bas* se pose comme roman sur l'acte d'écrire et sur sa gestation. Les recherches qu'entreprend Durtal, ses remarques et ses opinions sur le personnage de Gilles de Rais constituent, à la manière naturaliste, une enquête sur ce qu'est l'écriture et le travail de l'écrivain. Mais elles vont plus loin que ne l'aurait permis une approche strictement naturaliste car, en posant le cadre théorique de cette nouvelle écriture qui se recherche, le métadiscours initial implique le lecteur dans la création elle-même. Le lecteur n'observe plus simplement ce qu'est le travail de l'écrivain, il y participe aussi.

Cette recherche d'une nouvelle poétique déborde aussi le cadre du naturalisme en rompant le caractère linéaire de l'intrigue qui se trouve réduite à peau de chagrin. Les enjeux liés aux personnages sont placés sur un plan secondaire, éclipsés par l'omniprésence de cette nouvelle voie que Durtal recherche. L'introduction de récits enchâssés sur Gilles de Rais (chapitres 4, 5, 11, 12 et 18), brise la linéarité du récit tout en répondant aux premières lignes qui évoquent ce projet de Durtal. De fait, écrire sur Gilles de Rais, sous la forme un roman historique visant à reconstituer le cadre de l'époque ne se suffit plus, il convient de trouver une nouvelle dimension, une nouvelle forme, à l'écriture. Le choix de récits enchâssés apparaît dès lors comme une réponse à ce refus du « roman romanesque » critiqué par

---

<sup>1</sup> Pour de nombreux critiques, dont Cogny, Huysmans restera « jusqu'au bout naturaliste ».

<sup>2</sup> On pourrait dire, pour reprendre la typologie de Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, qu'à une mise en abyme énonciative qui évoque le « contexte de la production » (p.101) s'ajoute une mise en abyme métatextuelle qui en définit l'esthétique.

des Hermies dans l'incipit. L'intrigue, particulièrement celle qui possède un caractère feuilletonesque, était déjà clairement remise en cause dans *À Rebours* ou dans *Une belle Journée* de Céard, tous deux parus en 1884. L'insertion du travail de l'auteur comme thème majeur à *Là-bas*, doublée de récits enchâssés portant sur un même personnage, vont confirmer son affaiblissement.

Au-delà de ces tentatives de renouveler l'approche naturaliste, le métadiscours initial offre au roman et sa forme et ses enjeux. On retrouve dans tous les autres chapitres des références, des allusions et des renvois à ce que Durtal et des Hermies ont déclaré dans l'incipit. Le métadiscours initial devient ainsi un ensemble de jalons, de prolepses qui annoncent les développements qui en sont, directement ou indirectement, des extensions. Le roman se trouve parcouru par un déploiement d'isotopies, par une expansion de l'incipit dans lesquels les éléments initiaux viennent se confronter au résultat de leur recherche. Le surnaturel appelle et enchante, M<sup>me</sup> Chantelouve en deviendra l'initiatrice. Le naturalisme mystique semble une voie à suivre, le symbolisme des cloches, l'alchimie et le personnage de Gilles de Rais permettront d'explorer les territoires de la spiritualité médiévale. Le monde contemporain ne satisfait plus, le Moyen Âge est revisité et exalté.

Pour autant, si le métadiscours initial crée la quête, il en annonce aussi l'issue. L'échec de cette voie est d'emblée introduite dans la longue réflexion de Durtal. Tout y concourt. Le projet reste flou et prométhéen. Le renouvellement du naturalisme est ambigu, entre rejet et conservation. Plus encore, l'exaltation des Primitifs, seuls jugés capables d'exprimer ce « naturalisme mystique », renvoie l'écriture à son incapacité à s'engager vers ces « infinis lointains » que les chefs-d'œuvre de Grünewald révèlent. Cette nouvelle poétique du roman ne se laissera donc pas trouver. Le rejet de l'au-delà par Durtal pris de dégoût devant le spectacle d'une cérémonie sataniste ainsi que sa rupture avec M<sup>me</sup> Chantelouve marquent l'échec de cette recherche poétique. Le surnaturel n'offrira probablement pas les fruits espérés, il faudra chercher ailleurs, sur une nouvelle route.

En entreprenant d'écrire *Là-bas* et en donnant un rôle majeur à un métadiscours dominant l'incipit, Huysmans a pu manifester tout à la fois sa volonté de renouveler l'intrigue et, plus largement, le genre romanesque. Ce n'est pas un hasard si Huysmans ne s'est jamais posé comme critique littéraire. Ses réflexions critiques, il les réserve, le plus souvent, à des insertions dans ses romans. Mais, dans le même temps, il leur fait aussi perdre leur autonomie. Loin de résoudre des problèmes de poétique, le métadiscours poétique en devient une nouvelle dimension problématique.

En effet, le métadiscours dans *Là-bas* offre le visage paradoxal d'une double annonce : annonce d'une recherche qui motive le récit et annonce de son échec inévitable. Toute illusion sur une possible résolution des questions littéraires est, dès l'incipit, balayée. Le roman ne donnera aucune réponse, tel n'est pas l'enjeu. Le métadiscours n'est pas là pour développer de nouvelles théories, il est là pour faire acte. Il manifeste les problèmes auquel le roman contemporain est confronté, il en exprime les impasses, il met à nu la complexité de l'art du roman. Il s'institue comme l'expression, non du discours littéraire, mais de ce qui le précède en termes de gestation et de création. Il devient le moteur d'un roman sur le romancier et sur l'art du roman. Il importe peu, dès lors, que cette approche fournisse ou pas une réponse aux questions de poétique de son époque, ce qu'il exprime se situe aussi dans un « au-delà » qui, pour le coup, n'appartient plus au surnaturel.

De fait, si Huysmans a manifesté une propension à briser l'étanchéité des genres, il a aussi montré sa volonté de fondre métadiscours et discours. S'il est probable que tout roman soit, d'une façon ou d'une autre, un métadiscours sur sa propre poétique, *Là-bas* qui pourrait en offrir, à première vue, un exemple parlant, montre en partie le contraire. En faisant le choix de mêler discours et métadiscours, Huysmans manifeste la prise de distance et la lucidité qui accompagnent le travail de l'écrivain capable de se jouer de la poétique et non simplement de l'exprimer. Le métadiscours poétique devient alors partie prenante à la création littéraire, il n'est plus simplement ce qui la domine.

### **Bibliographie**

- Auger, Manon, Girardin, Marina (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre: interférences des métadiscours littéraires*, Nota Bene, Québec, 2008.
- Bertrand, Jean-Pierre (dir.), Duran, Sylvie, Grauby, Françoise, *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, Peeters, Leuven/ Louvain, 2001.
- Bonnet, Gilles et Seillan, Jean-Marie, *Huysmans et les genres littéraires*, PU Rennes, Collection La Licorne, Rennes 2010.
- Cogny, Pierre, *J.-K. Huysmans, à la recherche de l'unité*, Librairie Nizet, Paris, 1953.
- Guérin-Marmigère, Stéphanie, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Champion, Collection Romantisme et Modernité, Paris, 2010.
- Huysmans, Joris-Karl, *Interviews, Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan*, Honoré-Champion, Collection Textes de littérature moderne et contemporaine, Paris, 2004
- Hyland, Ken, *Metadiscourse, Exploring Interaction in Writing*, Continuum International Publishing Group, Londres, 2005
- Laville, Béatrice (sous la direction de), *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, PU de Bordeaux, 2004.
- Milner, Max, « *Là-bas*: L'Écriture dans le roman », *Revue des sciences humaines*, N° 170-171, Lille, 1978, p. 9-20.

Peylet, Gilles, *Discontinuité ostentatoire et unité cachée dans À rebours*, Bulletin de la société J K Huysmans, vol.70, N°91, 1998, p. 20-29.  
Pier, John (sous la direction de), *Théorie du récit : l'apport de la recherche allemande*, Les Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.

## **PROLÉGOMÈNES AU DÉGAGEMENT/ENGAGEMENT HISTORIQUE D'HENRI MICHAUX**

**Monica TILEA**  
mtilea2000@yahoo.com  
**Université de Craiova, Roumanie**

### **Résumé**

*La relation d'Henri Michaux avec l'Histoire est complexe et sa posture de « poète de guerre », contradictoire. Anhistorique ou infrahistorique, le regard qu'il pose sur le monde pendant la Seconde guerre mondiale se détache d'un présent qui avale passé et avenir et Michaux voit dans la guerre réelle une autre guerre qui est exclusivement affaire d'imagination. L'étude se concentre, d'abord, sur le comment de l'engagement qui fait que le poète le plus désengagé est perçu, par une partie de ses contemporains, comme « héraut de son temps ». Ensuite, l'analyse met en discussion le pourquoi de son implication dans l'Histoire. Le paradoxe de l'engagement formulé par Maurice Blanchot en 1945 sera le point de départ de l'analyse d'une forme particulière de résistance poétique déclenchée, chez Michaux, par la prise de conscience de l'échec du déplacement/dégagement*

*Mots-clés : engagement, déengagement, paradoxe, histoire.*

### **Abstract**

*Henri Michaux has a complex relationship with History and his position as « war poet » is contradictory. His unhistorical or infrahistorical look at the world at the time of World War II stands out from a present that swallows past and future and Michaux sees, within the real war, another war which is exclusively a matter of imagination. The study focuses, first, on the analysis of the means of realization of the commitment that makes that the most disengaged poet is perceived by some of his contemporaries as "herald of his time". Then we approach the reason for his involvement in history. The paradox of the commitment formulated by Maurice Blanchot in 1945 will be the starting point for the analysis of a particular form of poetic resistance triggered by the realization of the failure of the déplacement/dégagement.*

*Keywords : engagement, disengagement, paradox, history.*

### **Resumen**

*La relación de Henri Michaux con la Historia es compleja y su postura de "poeta de la guerra" es contradictoria. Ahistórica o intrahistórica, la forma en que mira el mundo durante la Segunda Guerra Mundial destaca un presente que se traga pasado y el futuro y Michaux ve en la verdadera guerra otra guerra que es exclusivamente una cuestión de imaginación. El estudio se centra, en primer lugar, en el cómo del compromiso que hace que el poeta más desunido sea percibido, por algunos de sus contemporáneos, como "el heraldo de su tiempo." Entonces, el análisis muestra el porqué de su participación en la Historia. La paradoja del compromiso asumido por Maurice Blanchot en el año 1945 será el punto de partida para el análisis de una determinada forma de resistencia poética activa, en Michaux, para la realización del fracaso del desplazamiento / liberación*

*Palabras clave: Compromiso, liberación, paradoja, historia*

## Exercice de rétrospection

En 1941, André Gide, attaché, à l'époque, à la théorie de l'art pur et éloigné de toute forme d'engagement politique, a dynamisé, par sa conférence *Découvrons Henri Michaux*<sup>1</sup>, la réception de l'œuvre d'Henri Michaux, mais il l'a aussi dirigée dans une direction qui a mis dans un cône d'ombre sa posture complexe et compliquée de « poète de guerre »<sup>2</sup>.

En effet, la lecture de l'œuvre de Michaux comme quête (créatrice, ontologique ou même spirituelle) a, par la suite, longtemps dominé les études qui lui ont été consacrées et c'est ainsi que s'est développé l'image d'un poète solitaire qui s'est tenu en marge de tous les événements de son temps pour se concentrer, avec priorité, sur ses propres expériences. Il est vrai que les textes du volume *Épreuves, exorcismes*, publié en 1945 chez Gallimard<sup>3</sup>, confirment l'hypothèse durandienne selon laquelle le contexte sociopolitique dans lequel une œuvre est engendrée, apparemment extérieur à l'acte d'écrire, joue un rôle important dans la constitution du paysage imaginaire d'un créateur<sup>4</sup>, mais le fait que l'imaginaire de Michaux a été marqué par les années de guerre<sup>5</sup> ne suffit pas pour légitimer l'idée d'une forme d'engagement historique de sa part.

Les dernières années ont enregistré un changement majeur de perspective sur l'œuvre de Michaux, marqué, notamment, par la publication du livre de Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*<sup>6</sup>, mais aussi par une approche sociocritique comme celle de David Vrydaghs<sup>7</sup> ou par des études comme celles de Anne Elisabeth Halpern<sup>8</sup> qui discutent du couple engagement/dégagement chez Henri Michaux.

---

<sup>1</sup> La conférence n'a jamais été prononcée en public, étant publiée chez Gallimard.

<sup>2</sup> Voir aussi Vrydaghs D., *Michaux l'insaisissable, socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008, p.137.

<sup>3</sup> *Épreuves, exorcismes* regroupe trois recueils de textes qui le précèdent de peu: *Exorcismes* (1943), *Labyrinthes* (1944), *Les lobes des monstres* (1944).

<sup>4</sup> Voir Durand, G., *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

<sup>5</sup> Voir notre livre *Henri Michaux: déplacements et interventions poétiques*, Craiova, Universitaria, 2008, p. 248-276.

<sup>6</sup> Voir Martin, J.-P., *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.

<sup>7</sup> Voir Vrydaghs D., *op. cit.*

<sup>8</sup> Il s'agit de deux conférences de Anne Elisabeth Halpern : « Engagement, dégage ment : Henri Michaux n'est jamais vraiment ailleurs », séminaire du CRAL organisé par Annick Louis et Jean-Marie Schaeffer, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 12 décembre 2006 ; « Dégagement politique, engagement poétique : Michaux et la politiques », Groupe de travail franco-allemand sur « Philosophie et Littérature » au Collège de France, organisé par Delphine Chapuis-Schmitz et Jacques Bouveresse, 25 mai 2007.

L'analyse qui suit s'inscrit dans cette voie critique récente et part de l'hypothèse qu'il y a, chez Henri Michaux, une forme paradoxale d'engagement historique qui se nourrit de l'échec, vécu et (d)écrit, de son dégageant. Nous passerons, d'abord, en revue les formes revêtues par l'engagement de Michaux dans les événements de son temps, à savoir le *comment* de son implication. Ensuite, nous proposons d'expliquer le *pourquoi* de son engagement en cherchant les raisons qui poussent Michaux aux actions scripturales exorcisantes dirigées contre la guerre. Notre parcours s'appuiera sur les textes en prose du volume *Épreuves, exorcismes*.

### « Michaux, héraut de notre temps »

L'engagement de Michaux, compris comme participation active aux événements de son temps, s'exprime, concrètement, par sa collaboration à des revues littéraires de la résistance intellectuelle publiées pendant la Seconde guerre mondiale. Avant d'analyser comment se réalise la participation active de Michaux à la littérature de la résistance et les effets qu'elle a eus sur les lecteurs de l'époque, nous suivrons les événements qui ont permis le passage d'une écriture de soi et pour soi vers une écriture qui va à la rencontre de l'Autre.

Michaux réagit à la guerre dans deux temps. Il essaie d'abord de lui faire face en l'intériorisant, en la transformant en une expérience personnelle. Il s'agit d'une guerre où il se sent le seul guerrier, une guerre qu'il veut s'appropriier afin de lui résister. C'est une étape qui correspond au Michaux d'avant-guerre et du début de la guerre, au poète dont parle Gide, le poète de l'inactuel et du désengagement.

Michaux revient en France en 1939, après un voyage au Brésil, avec le désir de faire quelque chose d'utile, d'entrer dans la « bagarre<sup>1</sup> » en dépit de sa maladie de cœur et de sa « disposition à être dans la lune<sup>2</sup> ».

Contrairement à ce projet initial, après son retour à Paris, Michaux essaie de mettre son être intérieur à l'abri de la guerre, de la combattre en l'ignorant, en continuant de vivre comme si elle n'existait pas. Cette vie à contre-courant qu'il souhaite n'a pour but, comme le souligne Jean-Pierre

---

<sup>1</sup> Henri Michaux à Supervielle, 13 novembre 1939, (cité par Martin, J.-P., *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 322).

<sup>2</sup> Henri Michaux à Paulhan, 17 novembre 1939 (cité par Martin, J.-P., *op. cit.*, p. 322)

Martin, que de « tenir le cap de l'art<sup>1</sup> », de « défendre encore l'honneur des poètes<sup>2</sup> ».

Cette première étape, assimilée par Jean-Pierre Martin à une « épopée du sujet<sup>3</sup> », est suivie, pour citer le même critique, par « l'horreur collective » : le mal des autres se généralise, dépasse la souffrance du sujet et finit par l'inclure puisque le poids du présent écrase, en égale mesure, Michaux et l'Autre.

En effet, le 7 juin 1940, Henri Michaux quitte Paris et son exode de guerre commence. Il est obligé de fuir Paris à cause de l'Histoire, de faire un voyage qui, au lieu de le libérer, comme ses autres déplacements, l'emprisonne, le condamne à l'immobilité. Il habitera au Lavandou du 1<sup>er</sup> octobre 1940 jusqu'au 2 juillet 1943<sup>4</sup>. C'est ici qu'il renoncera à la peur que ses poèmes de guerre, de circonstances donc, puissent perdre toute vertu poétique et adhérer au langage codé de la littérature de contrebande, d'abord dans sa correspondance où il commence à utiliser un langage symbolique pour parler de la guerre réelle et de sa guerre intérieure, et ensuite dans les textes qu'il publiera dans les revues de la résistance intellectuelle française.

Gisèle Sapiro rappelle la définition de la littérature de contrebande assimilée, par Aragon, à une technique « du langage codé » qui a pour but la sauvegarde du patrimoine culturel lorsque des menaces extérieures le mettent en danger :

*une position héritée de Brecht et des poètes espagnols. Aragon va s'en servir dès 1939, lors de l'interdiction du PCF, puis en 1940 dans les petites revues de zone Sud et de la proche francophonie, Poésie, Confluences, Fontaine, où il diffuse cette technique de « contrebande », de langage codé, dans le cadre du combat pour la réappropriation du patrimoine culturel national.<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> Martin, J.-P., *op. cit.*, p.322).

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.371.

<sup>4</sup> Cette information, contenue dans les archives de la Police des Étrangers, est donnée par Raymond Bellour dans *Œuvres complètes I*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p.CXVI.

<sup>5</sup> « Ni Piloni ni panthéon », entrevue de Gisèle Sapiro avec Alan Nicolas, L'Humanité, 30/12/99, URL: <http://www.homme-moderne.org/societe/histoire/sapiro/humaG1.html#PILORI>, consulté le 12 mars 2011.

Michaux publie ses textes majeurs des années de guerre dans des revues telles *Lettres françaises*<sup>1</sup> à Buenos Aires, mais aussi dans deux des revues citées par Sapiro, à savoir *Fontaine*<sup>2</sup> à Alger et *Confluences* à Lyon, revues qui expriment leur résistance par la publication de textes qui donnent voix à des attitudes dirigées contre la situation historique.

Mais, à part ce geste d'une valeur partisane explicite, Michaux fait plus pour « tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile<sup>3</sup> ». Ainsi, pour combattre, efficacement, les dépendances auxquelles condamne la réalité, il invente l'exorcisme, « réaction en force, en attaque de bélier » qui « est le véritable poème du prisonnier<sup>4</sup> ». L'effet libérateur de cet exorcisme est ressenti par l'écrivain, mais aussi par le lecteur de ses textes. C'est ce deuxième aspect dont nous discuterons dans ce qui suit, car l'effet de ces textes sur leur lecteur mettra mieux en lumière l'action contrebandière de Michaux.

Nous commençons par rappeler que Gide, que nous avons cité au début de notre étude, expliquait l'inactualité de Michaux par son positionnement dans l'anhistorique. Ainsi, il considérait que, tout en parlant au nom de l'humain, Michaux transgressait le présent et donnait un sens, de la sorte, à son dégageant de tout compromis avec l'histoire. Michaux choisissait, dans l'opinion de Gide, la discrétion, historique et biographique, parce qu'il cherchait l'universalité et la permanence, faisant de ce que Jean-Pierre Martin appelle, de nos jours, « la primauté du poétique<sup>5</sup> », le centre de son combat.

David Vrydaghs synthétise l'effet des propos de Gide sur la réception de Michaux et souligne l'impact de son point de vue sur les commentaires ultérieurs de son l'œuvre dans les termes suivants :

*Certes, en 1941, Michaux n'est pas encore l'un des représentants majeurs de cette pratique (n. n. de la littérature de contrebande). Mais en insistant sur l'« inactualité » et la « discrétion » de Michaux, Gide permet qu'on en fit un poète étranger au monde commun et à ces vicissitudes quand ce type de commentaire devenait pourtant moins évident au regard de ses productions récentes. Ce mode de catégorisation de la personne et des textes de Michaux culminera après guerre, lorsque René Bertelé en*

---

<sup>1</sup> *Les Lettres françaises* a été créée par Roger Caillois. En janvier 1944, Michaux y publie, sous le pseudonyme de Pâques-vent, « La marche dans le tunnel ».

<sup>2</sup> Michaux y publie son poème *Immense voix* en mai 1942. *Fontaine*, créée par Max-Pol Fouchet, était la revue la plus liée au mouvement de résistance.

<sup>3</sup> Michaux, H., « Préface », *Épreuves, exorcismes*, in *Œuvres complètes I*, éd. cit., p.774.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.773.

<sup>5</sup> « Bernanos revendiquait la primauté du combat politique ; lui, HM, essentiellement, la primauté du poétique » (Martin, J.-P., *op. cit.*, p. 363).

*fera un « poète qui se situe mal »<sup>1</sup>, Maurice Blanchot et Jean de Boschère un symbole du « désengagement »<sup>2</sup><sup>3</sup>.*

À la même époque, Maurice Blanchot contredisait le point de vue gidien sur l'inactualité de Michaux qu'il considérait un écrivain de son temps, mais il se rapprochait de Gide en remarquant qu'il s'agissait, dans le cas de Michaux, d'un écrivain qui n'écrivait pas *de* son temps, et qui, de plus, n'écrivait pour personne. Blanchot assimilait, ainsi, Michaux au mythe de l'écrivain impossible qui le hantait, tout en laissant de côté sa façon particulière d'écrire et de décrire la réalité historique. Car ce qui caractérise, entre autres, ce que nous avons nommé plus haut, avec Gisèle Sapiro, la littérature de contrebande c'est justement sa caractéristique d'être une littérature *de* son temps, écrite pour être lue par l'Autre, par un lecteur sur lequel elle veut agir, en communiquant avec lui. En choisissant de publier dans des revues de la résistance, Michaux postule qu'il a un lecteur implicite qui se confond avec le lecteur de ces revues, et il ouvre un dialogue avec lui, devenant, de la sorte, acteur de la même résistance. Il dépasse, ainsi, les limites de l'art pour l'art et établit, consciemment et délibérément, un contact direct, avec l'homme de son époque, potentiel lecteur et partenaire d'un dialogue résistant. L'exemple de René Tavernier, écrivain et journaliste, qui pendant la Seconde guerre mondiale, publie, dans la revue littéraire libre *Confluences*, qu'il dirige, trois textes essentiels<sup>4</sup> de celui que Jean-Pierre Martin appelle le « nouveau Michaux, le Michaux de la guerre »<sup>5</sup>, est, en ce sens, édificateur. Suivons les propos de Tavernier, qui décrit l'impact que les textes de Michaux ont eu sur lui, en insistant sur la capacité de l'écrivain de percevoir la vérité de ces temps troubles grâce justement au fait qu'il n'y a pas participé :

*Tous ses textes d'alors témoignent de l'horreur qui le saisissait.  
La politique, l'événement, il pouvait les regarder avec lucidité et mépris.  
Non la force et la volonté qui régnait d'asservir l'homme. Parce qu'il*

---

<sup>1</sup> Bertelé, R., *Henri Michaux*, Paris, Seghers, 1946, p. 6 (cité par Vrydaghs, D., *op. cit.*, p. 137).

<sup>2</sup> Jean de Boschère écrit, en 1947, que Michaux est « le plus grand de nos poètes parce que de tous il est le plus désengagé » (« Le poète d'après le voyage au pays de la magie », *Les Cahiers du Sud*, no 284, 1947 ; repris dans *Attention à Michaux*, sous la direction de Pierre Vilar, Bruxelles, Didier Devillez, 1995, p.55, cité par Vrydaghs, D., *op. cit.*, p. 137).

<sup>3</sup> Vrydaghs, D., *op. cit.*, p. 137.

<sup>4</sup> Il s'agit de « Chant du labyrinthe », « Ecce homo » et « La lettre » parus en *Confluences* dans les numéros de février, juin et décembre 1943. « Ecce homo » et « La lettre » seront repris dans *Épreuves, exorcismes*.

<sup>5</sup> Martin, J.-P., *op. cit.*, p. 370.

*n'était pas engagé au sens propre, c'est lui qui voyait le plus juste. À travers ses poèmes, on sent le camp de concentration, les tortures, la mort. Non que les mots y soient prononcés. Mais, comme baromètre, il enregistrait tout cela. Michaux, héraut de notre temps, reste le destructeur de notre comédie, sans l'emphase hugolienne<sup>1</sup>.*

Situé à l'opposé de ceux qui affirment le désengagement de Michaux, Tavernier est l'un de ses lecteurs qui « sent » l'inexprimé, qui déchiffre les témoignages d'un spectateur des horreurs de son époque.

Pour résumer, Michaux essaie, dans un premier temps, d'intégrer la guerre aux écritures de soi, de la vivre comme une expérience de plus qui peut l'aider à s'approcher du lointain intérieur dont la recherche l'obsède. Mais la guerre finit par s'imposer à lui et il la subit et la vit parce qu'il n'a plus le choix, parce qu'il se sent, comme toute l'humanité, avalé, dévoré, annihilé par ce « qu'il est interdit à l'homme de contempler<sup>2</sup> ». Dans ces conditions, abandonnant l'épopée du sujet, Michaux bâtit sa résistance sur un programme poétique centré, à ce moment précis de l'histoire, sur la force démystifiante des mots. *Épreuves, exorcismes*, le volume publié par Michaux juste après la guerre, redit, selon nous, les étapes de cette prise de conscience de la gravité et du monstrueux des événements vécus: au début, les bruits qui parasitent l'existence quotidienne de Michaux, les poèmes des cris, des voix multiples et du fracas infernal de la guerre, ensuite la prose du mal commun qui ronge le *on* et les *nous* en égale mesure que le *je*<sup>3</sup>, pour finir avec un retour de la centralité du *je* dans *Le lobe des monstres*.

Étant donné que les formes de la résistance scripturale de Michaux, telles qu'elles apparaissent dans *Épreuves, exorcismes*, ont déjà fait l'objet d'analyses exemplaires<sup>4</sup>, nous proposons, dans la deuxième partie de notre

---

<sup>1</sup> Tavernier, R., « Les poètes de la revue *Confluences* », *Poésie* 1, juillet-octobre 1982, p.29, *apud* Martin, J.-P., *op. cit.*, p. 370.

<sup>2</sup> Michaux, H., « Terrasse », *op. cit.*, p.783.

<sup>3</sup> L'irruption du collectif sous la forme des pronoms « nous » et « on » dans la prose d'*Épreuves, exorcismes* fait partie, selon nous, des formes scripturales dont Michaux se sert pour dire la violence du présent. D'ailleurs, Michaux lui-même utilise le pronom « on » dans sa correspondance comme signe de la déroute et comme marque d'une écriture de temps de guerre. Voir, aussi, en ce sens, la lettre qu'il envoie à Angelica Ocampo en 1940, lorsqu'il était entre Carcassonne et Le Lavandou, le lieu de son exil, et dont nous citons: « On n'en peut plus. [...] On voit les gens vieillir en une semaine écrasés par le grand emmerdement sans fin prévisible et par le progressif étranglement de soi et du sien. » (*apud* Martin, J.-P., *op. cit.*, p.337).

<sup>4</sup> Voir Martin, J.-P., *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994, et Bellour, R., « Notices », in *Henri Michaux. Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

article, de relire les textes de ce volume en vue de cerner le *pourquoi* de l'engagement de Michaux.

### **L'homme plancton ou le dégage­ment échoué**

La question de l'engagement est, en général, difficile à trancher et Michaux représente, de ce point de vue aussi, un cas à part.

Pour Michaux, la possibilité du déplacement/dégage­ment, spatial mais aussi temporel, est une condition de l'écriture. Il a besoin de se libérer de toute contrainte, de pouvoir circuler librement et à volonté pour parcourir tous les espaces qui l'attirent. Or, la guerre le pétrifie, l'immobilisant dans un espace qui n'est ni meilleur, ni pire qu'un autre, mais qui agit contre lui car il l'emprisonne, lui imposant des confins qui annulent le geste créateur. Pour se dégage­ment, il a besoin de s'engager. Il passe par l'engagement pour permettre au dégage­ment d'exister, il attaque pour se libérer des emprises du présent. Expliquons-nous.

Dans un texte intitulé « Quelques réflexions sur le surréalisme » et publié après la guerre, à une époque où la théorie de l'engagement commençait son affirmation en force, Blanchot formule le paradoxe de l'engagement. Il considère que toute littérature apparemment « désengagée » est, paradoxalement, efficace et, implicitement, engagée, justement parce que, pour être libre dans une société qui dénature le sens du mot « liberté », l'écrivain doit redéfinir *sa* liberté, l'inventer à travers des moyens qui lui sont propres :

*La littérature la plus désengagée est en même temps la plus engagée, dans la mesure où elle sait que se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas, c'est prendre à son compte les servitudes de cette société et surtout accepter le sens mystificateur du mot liberté par lequel cette société dissimule cette prétention. En somme, la littérature doit avoir une efficace et un sens extra-littéraires, c'est-à-dire ne pas renoncer à ses moyens littéraires, et elle doit être libre, c'est-à-dire engagée<sup>1</sup>.*

Blanchot postule que la liberté est une condition pour l'existence même de la littérature. Il s'ensuit que l'écrivain qui concentre toute son énergie dans son processus créateur s'implique, par cela même, dans l'espace dont il aimerait s'isoler car il devient conscient de l'incomplétude et de la feintise de sa liberté au fur et à mesure qu'il se heurte à des manques fondamentaux dont la source est extérieure, voir extra-littéraire.

---

<sup>1</sup> Blanchot, M., « Quelques réflexions sur le surréalisme », l'Arche, n°8, août 1945, texte repris dans *La part du feu*, Gallimard, 1949, p.101-102.

L'engagement dont parle Blanchot est un engagement au nom de la littérature, pour la littérature, qui surgit à la suite de la prise de conscience d'un manque, d'une incomplétude, d'une mystification.

C'est toujours Blanchot qui explique la force agissante d'un manque sur la naissance de la parole en analysant le livre publié par Jean Paulhan pour la première fois en 1921, *Aytré qui perd l'habitude* :

*Dans Aytré, la parole vient pour répondre à un manque fondamental, mais la parole est elle-même atteinte par ce manque, renvoyée à son commencement (ou, aussi bien, condamnée à finir) et ainsi rendue possible par ce qui la rend impossible. [...] le silence du langage créateur, ce silence qui nous fait parler, n'est pas seulement une absence de parole, mais une absence tout court, cette distance que nous mettons entre les choses et nous, et en nous-mêmes, et dans les mots, et qui fait que le langage le plus plein est aussi le plus poreux, le plus transparent, le plus nul, comme s'il voulait laisser fuir infiniment le creux même qu'il enferme, sorte de petit alcarazas du vide<sup>1</sup>.*

Le personnage de Paulhan, Aytré, est un militaire qui perd l'habitude d'écrire son journal de route à la suite d'un événement qui fait que les mots lui paraissent, d'un coup, pauvres et insuffisants, raison pour laquelle il commence à écrire autrement. Le paradoxe réside dans le fait que la parole qui vient répondre au manque ressenti par Aytré est elle-même affecté par ce manque, que ce qui provoque son apparition, agrandit aussi son creux et la transforme dans un alcarazas qui abrite non pas de l'eau fraîche, mais du vide. Michaux, à son tour, est doué d'un sens de plus qui est celui du manque et il le déclare déjà dans *Qui je fus* : « *J'ai sept ou huit sens. Un d'eux : celui du manque. Je le touche et le palpe comme on palpe du bois<sup>2</sup>* ». Les deux voient la réalité seulement lorsqu'elle cesse d'aller de soi, lorsqu'elle se manifeste par un manque fondamental. Chez Michaux, l'impossibilité de satisfaire sa dromomanie – car il se sent prisonnier au Lavandou – accroît sa sensibilité aux événements quotidiens qui le relient en permanence à la guerre et déclenche un blocage au niveau de l'écriture dont le ton antérieur ne convient plus au type de texte qu'il veut produire. Prisonnier du *hic et nunc*, il l'est également de l'Histoire qui empêche son déplacement/dégagement.

Jean-Michel Maulpoix définit le dégagement de Michaux comme « dégagement d'une contrainte, donc libération<sup>3</sup> » qui survient à la suite

---

<sup>1</sup> Blanchot, M., *op. cit.*, p.77-78.

<sup>2</sup> Michaux, H., « Qui je fus », *op. cit.*, p.73.

<sup>3</sup> Maulpoix, J.-M., « Se déplacer, se dégager », in *Passages et langages de Henri Michaux*, Jean-Claude Mathieu et Michel Collot éd., Paris, José Corti, 1987, p.86.

d'un déplacement dans des espaces réels ou fictifs : « Les déplacements et les dégagements sont (ainsi) à la fois pour Michaux une fatalité et une méthode, une façon de subir et une réponse insoumise à la persécution du moi »<sup>1</sup>.

Pour ce qui est des voies de dégagement, nous rappelons celle identifiée par Paul Vilar, qui voit dans le discours poétique de Michaux « une pratique du déplacement-dégagement<sup>2</sup> », ou celle du « dégagement rêvé », invoquée par Rimbaud et pratiquée déjà par Michaux : « Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers ! Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle !<sup>3</sup> ».

Et Michaux en a inventé beaucoup d'autres pour fuir la « colle »<sup>4</sup> paralysante et réductrice car, affirme-t-il : « Tout ce que je déteste dans les choses et les hommes et les femmes : la colle<sup>5</sup> ». Or, au Lavandou, Michaux est prisonnier de la colle. De plus, le chant s'arrête, les mots gèlent dans l'alcarazas du vide. Il s'ensuit que le déplacement/dégagement, qui assure, selon Maulpoix, la mise en route du sujet et, complétons-le, le déroulement même du processus de création, est fatalement bloqué.

Mais quelle est la source de l'enlèvement qui bloque le déplacement/dégagement ? Une réponse possible se trouve, selon nous, dans « Ecce homo »<sup>6</sup> qui fait partie de la littérature de contrebande définie plus haut et qui offre un tableau de la relation du *je* avec le monde extérieur.

Sans insister sur le rapport complexe entre intériorité et extériorité, entre dedans et dehors dans l'œuvre de Michaux, nous voulons seulement préciser un aspect relevant du point de vue de notre analyse, à savoir que pour lui « l'intériorité n'existe que par rapport à un dehors, un extérieur,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p.87.

<sup>2</sup> Vilar, P., « Henri Michaux, mode et posture », in *Henri Michaux. Le corps de la pensée*, Évelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar eds., Tours, Farago, 2001, p. 28.

<sup>3</sup> Rimbaud, A., « Génie », in *Œuvres: des Ardennes au désert*/Arthur Rimbaud, préface et commentaires de Pascaline Mourier-Casile, Gérard Gengembre, Pocket, 1990, p. 281-182.

<sup>4</sup> Pour un inventaire des formes du déplacement/dégagement, voir Maulpoix, J.-M., *op. cit.*

<sup>5</sup> Michaux, H., « En pensant au phénomène de la peinture », *Passages*, in *Henri Michaux. Œuvres complètes II*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 331.

<sup>6</sup> Michaux, H., « Ecce homo », in *Œuvres complètes I*, éd. cit., p.790-793. Le numéro de la page d'où proviennent les citations de ce texte sera indiqué entre parenthèses pour faciliter la lecture de l'article.

*dans ce rapport au monde extérieur*<sup>1</sup> ». Or, pendant la guerre le dehors est court-circuité et, l'Autre, en tant qu'« outil d'une redéfinition de l'intériorité<sup>2</sup> », devient source d'enlèvement et d'immobilisation.

Si Michaux aime regarder l'homme d'une certaine distance, l'observer sans ouvrir aucun dialogue avec lui, le contempler « de profil » et non pas de face, il parle, *a posteriori*, de l'échec de ce positionnement par rapport à l'Autre :

*J'ai vu l'homme à la tête diverse. [...]  
Je n'aurais pas voulu avoir à le nourrir, seulement le connaître et  
plutôt de profil et d'une certaine distance à ne pas laisser combler  
inconsidérément, comme on observe un tigre, sans l'adopter*<sup>3</sup>.

Il doit bien regarder l'Autre de face pour l'affronter, par la suite, de biais, avec ruse. « *L'homme comptant pour homme* » (791) devrait être capable de filer sans effort « *sur la mer indéfinie* » (790), « *comme la mouette, vague au ventre* » (790). Il devrait circuler « *dans la plaine et les plateaux de son être intérieur* » (791). Son chant devrait être « *le chant de la contemplation des mondes, le chant de la sphère, le chant de l'immensité, le chant de l'éternelle attente* » (791). Mais l'homme est brisé, « *piétiné comme une route* » (791) et comme une route, « *il sert* » (791).

*Ecce homo* se construit, en effet, autour d'une structure adversative : « *J'ai vu l'homme* » (790), « *mais l'homme vrai, je ne l'ai pas rencontré* » (791). Le texte est centré sur l'absence de l'homme vrai – cause principale du manque ressenti dans l'extériorité – et sur la présence de l'Autre homme qui écrase, empiète, ensevelit :

*Je n'ai pas vu l'homme recueilli, méditant sur son être admirable.  
Mais j'ai vu l'homme recueilli comme un crocodile qui, de ses yeux de  
glace regarde venir sa proie, et en effet, il l'attendait, bien protégé au bout  
d'un fusil long. [...]  
Je n'ai pas vu l'homme répandant autour de lui l'heureuse  
conscience de la vie. Mais j'ai vu l'homme comme un bon bimoteur de  
combat répandant la terreur et les maux atroces.*

L'Autre homme, c'est « *l'homme plancton* » (793), c'est l'homme qui a « *des façons de liane* » (792), qui s'étend et qui pèse : « *Avec de plus*

---

<sup>1</sup> Halpern, A.-E., « L'en dedans-en dehors : Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité », in *Henri Michaux. Le corps de la pensée*, Évelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar éd., Tours, Farago, 2001, p.88.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>3</sup> Michaux, H., « J'ai vu », *op. cit.*, p.788.

*longs cheveux et de façons de liane, c'était toujours le même à la pente funeste, l'homme empiétant qui médite de peser sur votre destin*<sup>1</sup> » (792).

Comment se dégager – voir se libérer – de « l'homme plancton » ? Le plancton représente un ensemble d'organismes microscopiques, apparemment passifs, inaptes à lutter contre le courant, qui errent à la surface de l'eau<sup>2</sup>. Didier Alexandre interprète « la métaphore du plancton, où se retrouvent pluriel et mouvement associé au phonème *on* » et affirme, à juste titre, qu'elle « illustre cette complexité du motif de la foule : *Sous chaque pensée, quel plancton*<sup>3</sup> !<sup>4</sup> ». Dans *Les hommes en fil*, toute une foule traverse le sujet qui ne peut pas s'y opposer : « *Je les aurais chassés, mais moi-même plus faible qu'un souffle... et ils me traversèrent, car j'étais toujours de ma taille et eux fort petits, m'infligeant un malaise extrême*<sup>5</sup> ».

Or l'homme plancton *est* foule. Il est petit, tout comme les hommes en fil, et sa force réside dans sa multiplicité et dans sa capacité de s'insinuer partout. Il n'est pas immobile, mais ses mouvements sont chaotiques et ne mènent nulle part. Dans *Ecuador*, Michaux écrivait à propos des spectacles extérieurs auxquels il assistait : « *On décrira plus facilement un arbre qu'une forêt*<sup>6</sup> ». Les grands spectacles peuvent seulement créer des impressions, ils ne peuvent ni être décrits ni être vus dans leur totalité. C'est pourquoi Michaux cherche d'approcher le tout par la partie, tourne son regard vers le monde et écrit : « *J'ai vu l'homme* » (790) pour affirmer plus loin, toujours dans *Ecce homo* : « *J'ai vu l'époque* » (792). Cette représentation synecdochique de l'époque est, en fait, une représentation de la guerre qui est la guerre de celui que nous avons appelé l'Autre l'homme, de l'homme plancton. Au moment où toutes les autres formes de déplacement/dégagement, déjà pratiquées ou seulement imaginées, échouent, Michaux en invente une forme nouvelle, oxymoronique : le dégage/engagement. Lorsqu'il constate la dualité de l'Autre, plus dangereuse que sa multiplicité, il s'engage du côté de l'homme vrai pour se libérer de l'homme plancton, pour se récupérer, pour combler l'échec du dégage/engagement de l'homme qui « voulant se dégager, davantage se coince » (792).

---

<sup>1</sup> Michaux, H., « *Ecce homo* », in *Œuvres complètes I, éd. cit.*, p.792.

<sup>2</sup> En grec, *plagktos* (πλαγκτος) signifie « qui voyage au hasard, errant ».

<sup>3</sup> Michaux, H., *Moments. Traversées du temps*, in *Œuvres complètes III*, édition établie et annotée par Raymond Bellour, avec Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 737.

<sup>4</sup> Alexandre, D., « Je suis foule : l'énonciation plurielle chez Michaux », in *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Catherine Mathieu éd., Paris, L'Harmattan, 1997, p.30.

<sup>5</sup> Michaux, H., « *Les hommes en fil* », in *Œuvres complètes I, éd. cit.*, p.784.

<sup>6</sup> Michaux, H., « *Ecuador* », in *Œuvres complètes I, éd. cit.*, p. 240.

## En guise de conclusion

Michaux est *dans* la guerre, même si ce n'est pas *sa* guerre. Pour pouvoir pratiquer l'écriture de soi, il se confronte avec l'Histoire lorsqu'il ressent le plus l'assujettissement de l'époque, la difficulté toujours plus grande de se dégager. Il essaie de se libérer en montrant du doigt les murs de sa prison et son engagement est, dans ces conditions, un geste issu d'une nécessité créatrice, celle de retrouver *sa* liberté, de préserver la disponibilité du dégagement.

### Bibliographie

- Alexandre, D., « Je suis foule: l'énonciation plurielle chez Michaux », in *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Catherine Mathieu éd., Paris, L'Harmattan, 1997.
- Bident, C., *Maurice Blanchot partenaire invisible*, essai biographique, Seyssel, Champ Vallon, 1998.
- Blanchot, M., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Brunel, P., « Engagement, désengagement, dégagement », in *Les literatures catalana i francesa : Postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p.95-107.
- Durand, G., *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.
- Durand, G., *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.
- Gide, A., *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.
- Halpern, A.-E., « L'en dedans-en dehors : Michaux, Wittgenstein et le mythe d'une certaine intériorité », in *Henri Michaux. Le corps de la pensée*, Évelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar eds., Tours, Farago, 2001.
- Martin, J.-P., *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, José Corti, 1994.
- Martin, J.-P., *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003.
- Maulpoix, J.-M., « Se déplacer, se dégager », in *Passages et langages de Henri Michaux*, Jean-Claude Mathieu et Michel Collot eds., Paris, José Corti, 1987.
- Tilea, M., *Henri Michaux: déplacements et interventions poétiques*, Craiova, Universitaria, 2008.
- Vilar, P., « Henri Michaux, mode et posture », in *Henri Michaux. Le corps de la pensée*, Évelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern et Pierre Vilar eds., Tours, Farago, 2001.
- Vrydaghs D., *Michaux l'insaisissable, socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.

## **LA LUTTE CONTRE LA MATIERE DANS LES CHANTS DE MALDOROR PAR LAUTREAMONT**

**RAZVAN VENTURA**  
razvan69@clicknet.ro

### **Résumé**

*La poétique de l'agression développée par Lautréamont dans Les Chants de Maldoror n'envisage pas de dompter la matière ; elle est appuyée plutôt sur une lutte continue contre celle-ci. L'univers agressif de ce livre agit en vue de la dissolution de la matière et – en dernière instance – de l'être humain. Un incessant processus d'agression est dirigé contre la chair, par l'intermédiaire d'une poétique des « catégories négatives » (Hugo Friedrich<sup>1</sup>) et du scatologique extrême. La métaphysique du contact entre l'ordre divin et celui animal inférieur trahit une poétique de l'agression à tous les niveaux – animal, humain et divin -, le rabaissement continu permettant la révolte de la matière. Lautréamont conteste ainsi la grandeur et le titanesque de la création, en essayant de nous montrer un miroir imparfait de celle-ci, dont la meilleure illustration est représentée par l'incessante offensive qu'exercent les insectes - l'infini petit. L'agression des plus petits représentants de l'univers de Lautréamont met en évidence l'attaque dirigée par le fluide contre le solide, la hantise de la dissolution et une certaine artificialité de la vénération.*

*Mots-clés : agression, rabaissement, nature.*

### **Abstract**

*The poetics of aggression developed by Lautreamont in Les Chants de Maldoror does not target to tame the material; it is rather grounded upon a continuous fight against it. The aggressive universe of this book acts with a view to dissolving the material and - ultimately - the human being. An incessant process of aggression is directed against the flesh, through the agency of a poetics belonging to "negative categories" (Hugo Friedrich) and to the extreme scatological. The metaphysics of contact between the divine order and the inferior animal one betrays a poetics of aggression at all levels - animal, human and divine - the continual abasement allowing the revolt of the material. Lautreamont thus disputes the greatness of creation, trying to show us an imperfect mirror of it, whose best example is represented by the unrelenting offensive exerted by insects – the small infinity. The aggression of the smallest representatives of the Lautreamont's universe highlights the attack exerted by the fluid against the solid, the obsessive fear of dissolution and a certain artificiality of veneration.*

*Keywords: aggression, abasement, nature.*

### **Resumen**

*La poética de la agresión desarrollada por Lautréamont en Les Chants de Maldoror no considera domar la materia, ella contará con el apoyo más bien de una*

---

<sup>1</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, ed. rom. *Structura liricii moderne*, Univers, București, 1998, p. 16.

*lucha continua en su contra. El universo agresivo de este libro actúa en vista para la disolución de la materia y - en definitiva - del ser humano. Un proceso incesante de la agresión se dirige contra la carne, a través de una poética de la "categoría negativa" (Hugo Friedrich<sup>1</sup>) y la extrema escatológica. La metafísica del contacto entre el orden divino y el del animal inferior revela una poética de la agresión a todos los niveles - animal, humano y divino - la continua reducción de la rebelión de la materia. Por lo tanto Lautréamont se opone a la grandeza y al titánico de la creación, tratando de mostrarnos un espejo imperfecto de la misma, cuya mejor ilustración está representada por el ataque implacable ejercido por los insectos - el infinito pequeño. La agresión de los más pequeños representantes del universo de Lautréamont resalta el ataque dirigido por el líquido contra el sólido, el temor a la disolución y una cierta artificialidad de la veneración.*

*Palabras clave: agresión, humillación, naturaleza.*

Peu d'écrivains sont si constamment associés au paradoxe et peu d'œuvres découragent tellement le commentaire ; si le contenu de l'œuvre littéraire s'enorgueillit d'être en même temps sa forme, les deux flottent dans l'indistinct dans *Les Chants de Maldoror*. Presque tout dans cette œuvre semble partir de la transgression des plus élémentaires prévisions de tout contrat de lecture : le nom de l'auteur est - on le sait - un pseudonyme (inspiré, paraît-il, d'un personnage d'Eugène Sue), le titre est à la fois thématique (en évoquant le contenu du livre) et rhématique (il décrit sa forme - de chant). C'est à titre justificatif et explicatif qu'on a commencé par évoquer la manière dont Lautréamont brouille (déjà) les pistes : car cet ouvrage semble développé à l'intérieur d'un sentiment de pureté originaire, ce qui le fait paraître dépourvu de toute forme littéraire, envahissant les consciences des lecteurs tel un magma brûlant et vif. Et peut-être rien ne traduit mieux la déroute de la (lecture) critique que le propos apparemment banal de Marcelin Pleyne sur les *Chants* : « Nous n'avons rien à leur faire dire qu'ils ne disent pas et ils ne disent rien d'autre que leur écriture. »<sup>1</sup>

Le caractère inouï de cette œuvre est appuyé sur une incessante offensive de la réalité contre la matière, qui paraît faire pendant à une agression du concret contre le principe. La poétique de l'agression développée par Lautréamont vise surtout la matière en soi ; mais son écriture n'envisage pas de dompter ou de circonscrire la matière ; au contraire - elle est soumise à un topos de la lutte contre la nature, ayant comme but la dissolution de celle-ci. La dialectique affirmée qui gouverne cet univers est celle de la dissolution de la partie forte de la nature, du solide qui est incessamment sapé.

---

<sup>1</sup> Pleyne, Marcelin - *Lautréamont*, Seuil, Paris, 1985, p. 109.

## Une écriture de l'agression

L'agressivité de l'écriture de Lautréamont se dirige rapidement en toutes directions, vu que la réalité étale généreusement ses concrétisations vitales. Le geste brutal d'enfoncer les griffes dans une poitrine molle d'enfant (I, 6) est adouci par le sang que Maldoror boit, tout en léchant les blessures ; la vitalité sanguine est associée à un autre topos liquide, celui des larmes – la goutte qui meurt, en s'évaporant, après avoir rendu témoignage de la douleur. C'est peut-être grâce à une telle capacité « sympathétique » que ces larmes ont-elles un goût pour ce personnage si avide de nouvelles sensations ; les larmes sont générées par la matière (processus physiologique) et par le psychique en même temps ; de plus – elles peuvent être en principe infinies, au contraire du sang qui trahit de par sa quantité les limites du corps humain. La révélation du liquide se trouvant sous le solide est naturellement celle de la vie qui circule sans arrêt, mais aussi révélation de la fragilité de cette couverture solide qu'est le corps. Le sang est la vitalité qui coule, les larmes – un témoignage incessamment renouvelé, par lequel la matière rend compte de sa capacité de se transgresser soi-même. Les deux s'avèrent un principe vital pour la cruauté de Maldoror, qui paraît inverser ainsi le principe même de l'Eucharistie ; les substances sont employées afin de rendre témoignage de leur principe destructif même. Le principe liquide (sang et larmes) gouverne ainsi tout l'univers de Lautréamont, lequel semble craintif envers la forme (le liquide prend, naturellement, la forme du contenant). Les deux conservent une certaine tension entre le continu (le sang qui coule, les ruisseaux de larmes) et le discret (la moindre manifestation en étant *la goutte*). C'est par leur intermédiaire que la matière s'avoue être agressée ; servant comme nourriture à l'agresseur, les larmes et le sang renouvellent, en fait, le témoignage de cette agression. De plus, faciles à ingérer, les deux substances organiques peuvent facilement être rendues à la nature. D'ailleurs, elles illustrent une condition instable caractéristique à la chair dans l'œuvre de Lautréamont ; sa fragilité et son caractère transitoire sont opposés à la nécessité de la faire durer afin qu'on puisse lutter contre cette matière. C'est par sa fragilité que le corps devient témoin d'un incessant travail de destruction. Le corps même de Maldoror est soumis à toutes les tortures possibles, étant institué en tant que temple envahi par des créatures dont la matière s'inscrit dans un régime de l'ambiguïté (IV, 4) : incessant changement de couleur, afin de s'adapter à l'environnement (le caméléon) ; végétal vivant soit en symbiose, soit en parasite (le champignon) ; amphibiens (le crapaud, le crabe) ; êtres ou la nature solide est mêlée à une substance gélatineuse (la méduse) ; enfin, des créatures dans le cas

desquelles la chair molle est combinée soit à une agressivité mortelle (la vipère), soit à une capacité très développée de se défendre (le hérisson). Le parasitisme absolu – l'organique vivant dans un autre organique – semble avoir son origine dans un certain plaisir de la matière de vaincre une autre matière. C'est ainsi que les verbes – et les actions représentées par ceux-ci – sont fortement agressifs : le caméléon *fait la chasse*, la vipère *dévore*, le crabe *intercepte*, les méduses *écrasent*. L'apparente immuabilité du corps de Maldoror entre en contradiction avec tous ces êtres dont la condition est définie par le changement et la métamorphose : le caméléon jouit de la bien connue propriété de changer de couleur ; le crapaud peut se gonfler comme la pleine lune et, de plus, ses métamorphoses sont nettement différenciées (depuis le têtard jusqu'au mâle adulte) ; le serpent change de peau ; le crabe va en avant et en arrière. Le corps humain est ainsi transformé dans un milieu naturel et disparaît dans une sorte d'universalisation. Bien qu'il soit le fruit d'un devenir en principe supérieur, le corps humain aboutit par cet entrelacement avec tous les autres formes organiques à un devenir amorphe ; la perte de la morphologie s'associe à un recul dans le plan de la syntaxe : les agresseurs contrôlent pratiquement toutes ses voies de communication avec l'extérieur ; en s'appropriant totalement ce corps, la nature le rend en même temps totalement étranger à elle. Cette modalité de couper toute communication suggère que le naturel et le humain sont irréconciliables. D'autre part, le corps humain paraît être soumis aussi à une dialectique contenant – contenu où personne ne trouve son identité ; seul importerait à cet égard l'étrange geste d'enfoncer violemment un glaive dans la colonne vertébrale ; geste par lequel est rendue légitime la verticalité, position typique humaine et spécifique à la nature cérébrale, qui peut être mise en relation avec le tranchant de ce glaive. Les creux du corps sont ainsi totalement remplis, la forme rendant compte à la matière de la manière dont elle l'organise. Dans ce cas il s'agit toujours de l'obsession de la lutte contre la matière, qui paraît imposer un étrange refus du vide.

L'offense incessante au corps humain vise en fait ses prolongements naturels, les voies par lesquelles il fait échange de substances avec l'extérieur, en conservant un équilibre des énergies. Il s'agit d'une manière de rendre légitime justement la lutte contre la nature, car le développement démesuré de celle-ci a abouti à offenser la dignité même du corps humain ; la nature et le corps humain s'excluent réciproquement en se reconnaissant étrangers l'un à l'autre. Peut-être dans un tel fragment atteint-on l'apogée de ce que Hugo Friedrich appelait *catégories négatives* caractéristiques à la lyrique du XX-ème siècle<sup>1</sup>, le héros de Lautréamont se situant en

---

<sup>1</sup> Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 16.

opposition absolue avec l'ordre naturel. La démarche de théâtraliser excessivement la passivité devant cette agression continuelle met en évidence discrètement le scandale de l'offense apportée par la nature au (pourtant) plus grand monument de son ordre, obligé à subir les pires souffrances provoquées par des êtres appartenant à l'ordre naturel inférieur. L'inversion de la hiérarchie naturelle mène à une confusion de ses degrés, à un flottement étrange entre ses catégories qui appartient plutôt à une écriture baroque. À ceci contribue aussi l'ambiguïté physique – moral de la proposition introductive ( « *Je suis sale.* » ); s'agit-il de la plainte de Maldoror se sentant envahi ou nous devons constater le châtement que l'ordre naturel lui inflige pour sa *saleté*? La fusion des deux ordres les fait s'anéantir réciproquement, la nature non seulement interrompt toute possibilité de communication avec le corps humain, mais elle obstrue toute ouverture par laquelle l'humain puisse répandre ses excréments (une vipère a pris la place de la verge, « *l'anus a été intercepté par un crabe* »). Les excréments étant généralement signe de force vitale, l'on peut supposer que ce corps garde justement assez de force vitale pour se conserver soi-même, mais aussi pour préserver tous les parasites qui le peuplent. La nature met obstacle à la manifestation de cette force, dont elle se nourrit à son gré ; en même temps, elle annule l'humain en tant qu'agent de la force. La prolifération de cette nature mène généralement à un consentement accordé au mal, consubstantiel en fait d'un univers dépourvu d'axiologie morale.

La matière se trouve ainsi vaincue par elle-même, surtout que Lautréamont refuse le « salut métaphysique » ; il prend la matière en tant que telle et transfère ironiquement dans l'esprit d'un crapaud toute pensée métaphysique. Le corps arrive à affirmer une certaine autarchie par rapport à l'univers, à se constituer en tant que seconde nature, à nier son fondement naturel, à se poser en tant que « contre-nature », étant isolé par le facteur naturel tel un parasite. Cette agression extrême sépare totalement en tant que matière le corps humain et celui des agresseurs ; la matière est destinée dans l'œuvre de Lautréamont à être modifiée par agression et par cette œuvre lente et interminable de sape. Le geste de dépecer les vers trouvés dans un cadavre de chien est continué étrangement par le transfert du pouvoir divin à un crapaud, auquel on attribue le rôle de rédempteur (I, 13) ; le crapaud représente pourtant un simple véhicule, afin d'opposer à Maldoror une transcendance de plus, qui ne manque pas de connotations ténébreuses. Paradoxalement, cette métaphysique du contact entre l'ordre divin et celui animal inférieur trahit une poésie de l'agression métaphysique à tous les niveaux : animal (le crapaud se voyant attribuer un rôle d'une hauteur inconnue), humain (d'une manière étrange, ce seront les cuisses qui l'apparenteront le plus au genre humain) et divin (dont cet

animal est porte-parole). Bien qu'il lui soit difficile se sentir à l'aise, Lautréamont paraît jouir avec volupté de ce changement de rôles, par lequel le grotesque s'empare de tout son univers. Son attitude se traduit dans un refus de la « rédemption métaphysique », dans un rabaissement de tout ordre naturel ou métaphysique, dans une capacité totale de convertir l'essence de la matière à son gré. Amphibien, le crapaud serait dans ce cas une créature psychopompe, bien plus, « logo-phore » (porteuse de logos), laquelle a la capacité de réunir des milieux différents par sa parole. Mais, fondamentalement, le crapaud représente ici la lutte de la nature contre l'esprit et contre l'intelligence, la créature de ce monde qui refuse la transcendance, sa laideur et son apparence repoussante étant en fait les caractéristiques fondamentales du transcendant.

### **Révolte contre le créateur ?**

Ainsi, la matière modelée à son gré par le créateur aboutit facilement à la révolte contre celui-ci, surtout que le principe divin est soumis lui aussi au rabaissement. La révolte de la créature contre le créateur n'a rien de titanique chez Lautréamont, la grandeur et le sublime lui manquent totalement ; cette révolte ne poursuit aucun idéal, étant provoquée seulement par la frustration et le regret avec lesquelles la créature s'aperçoit de son imperfection. Ce n'est pas du sublime de la révolte que naît l'antagonisme entre la création et le Créateur, mais du grotesque de la condition humble de ce dernier et de l'incapacité de la création d'occuper la place laissée libre par le Créateur qui a renoncé à sa condition. D'une manière formelle, la nature semble avoir assumé la destinée du Créateur ; tandis que « *Tout travaillait à sa destinée* » (III, 4) au sein de la nature, le démiurge gît abandonné à lui-même et ivre. L'épisode n'est pas sans évoquer la scène de la *Genèse* où Dieu fait passer devant Adam toutes les créatures afin que ce dernier leur donne des noms ; cette fois, ce sont les créatures qui, en passant devant le Créateur, lui font part – dans la majorité des cas – de leur mépris, en traçant par leurs paroles l'historique d'une création avortée. L'antagonisme entre le Créateur et sa création trouve son origine dans la disparition d'une illusion – celle concernant la perfection de la création. La découverte fondamentale de ce fragment consiste dans le fait que les deux termes de cette indissoluble relation sont également imparfaits justement en vertu de leur appartenance à la matière ; le Créateur est méprisable parce qu'il s'avère être dépendant de la matière (il est ivre-mort, son esprit étant soumis par une substance matérielle pratiquement), les créatures sont conscientes de leur basse condition et elles restent à l'intérieur de celle-ci, ne faisant rien afin de la

dépasser ; elles se contentent de reprocher au Créateur la paresse et l'échec de sa démarche créative. La circularité encombrante de la relation du Créateur avec sa création (tout en l'ayant créée, il se voit déterminé par elle) fonde une relation imparfaite, car la création est offensée par le processus imparfait dont elle est le fruit. Pratiquement, les créatures de ce fragment figurent le rôle de l'ombre jungienne (un archétype qui représente la partie la plus obscure du psychique humain, celle primitive, bestiale et violente, rejetée par le *ego* de l'individu ; les caractéristiques personnelles qui n'ont pas été acceptées par le moi et contre lesquelles celui-ci lutte). Les « ombres » du Créateur ont été niées par celui-ci, fait visible dans l'imperfection de leur création, et elles le renient à leur tour. D'autre part, le Créateur nie par son manque de lucidité le principe selon lequel il aurait exercé son rôle créateur, celui de la clairvoyance nécessaire ; se laissant dominer par la matière, le Créateur de Lautréamont affirme un étrange côté humain - c'est pourquoi l'on ne saurait se rallier à l'opinion de Michel Nathan, selon lequel Dieu serait dans l'œuvre de Lautréamont « une créature d'encre et de papier, construit avec des éclats d'art populaire, danses macabres et jugements derniers. »<sup>1</sup> Le Créateur de Lautréamont est une **créature** histrionique, qui a effacé les contours de la réalité en s'unissant à elle ; et c'est ce qui lui est reproché par les créatures, qui refusent justement de reconnaître les contours de la réalité, tels qu'ils ont été tracés par le Démon. En même temps, le Créateur affirme surtout la dissolution de **sa** matière et de la matière **en soi** par sa condition d'ivrogne ; celle-ci réunit étrangement la connotation de fécondité et celle du manque de réceptivité à toute sensation extérieure, donc à la matière. Par l'intermédiaire de cet état d'ivresse le solide est dissolu par le liquide et la condition de créateur se voit soumise à un processus de rabaissement ; le Créateur renonce à l'antagonisme avec la création et, donc, à son agression par rapport à la substance ; la réconciliation assigne à celle-ci le rôle actif. L'état d'ivresse fait soumettre la matière et l'esprit toujours à une matière, mais – le plus important – fait diluer le principe, mélanger le solide et le liquide.

### **L'infini petit se révolte**

L'ordre naturel est ainsi soumis à un incessant processus de réorganisation, car chez Lautréamont la nature se voit attaquée par son « infini petit ». Les poux et une araignée s'attaquent au corps humain, font

---

<sup>1</sup> Nathan, Michel – *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Seysell, Champ Vallon, 1992, p. 44.

dissoudre la substance de celui-ci : les deux sucent le sang – un mouvement discret et doux de transfert de matière, d'affaiblissement du souffle vital du corps attaqué, mais, en même temps, par ce transfert de substance, l'insecte reçoit une garantie de survie ; les insectes de Lautréamont ont pourtant une soif incessante et une capacité de reproduction spectaculaire, chacun ayant plusieurs petits ; ceux-ci sont associés à une capacité destructrice équivalente. Il y a toujours une certaine méfiance devant l'engendrement et la prolifération dans le cas de Lautréamont ; Maldoror essayant d'introduire dans son univers intérieur tout ce qui l'entoure, l'agrandissement de l'environnement fait problème. La prolifération est caractéristique à l'organique inférieur ; par son intermédiaire, la matière multipliée est à même d'imposer sa loi, de remplacer une éthique par une physiologie. La ligne morale est ainsi écartée de cette œuvre au profit de la simple *présence* ; en principe, tout ce qui est présent peut constituer un facteur nocif, un agent du mal dans *Les Chants de Maldoror*. Une certaine mégalomanie paranoïaque pousse Maldoror (et même Lautréamont ! ) à avertir devant le danger que représente cet organique inférieur et grouillant et à imposer le héros même en tant que facteur d'équilibre de l'humanité. En transformant rapidement le solide et en faisant aussitôt la transition d'un état à l'autre (nul facteur de dissolution ne s'avère être plus rapide que les insectes), ces petits êtres rendent le plus compte du tableau de la Création en vertu de leur inconscience : « Ce sera sans doute une des découvertes les plus radicales de Lautréamont d'avoir compris qu'il n'était pas possible de questionner l'inconscient du côté de la conscience, mais qu'il fallait, renversant le mode rhétorique, mettre la conscience en état d'étourdissement ensommeillé... »<sup>1</sup>. Le plurimorphisme de l'araignée semble tirer son origine d'un cauchemar de l'être ; elle attaque dans le silence de la nuit et sa capacité de vider le corps humain de substance sanguine aurait la valeur d'un châtement.

Il y a une certaine artificialité de la vénération dans l'œuvre de Lautréamont, mêlée sans doute à la peur provoquée par la capacité des insectes de dissoudre la substance. Le solide est toujours vaincu par l'état fluide, flou dans *Les Chants de Maldoror* : les poux dévorent les os de la tête et en tirent le sang, l'araignée suce le sang avec son ventre. La dissolution absolue de la substance constitue la gloire des insectes dans l'œuvre de Lautréamont : les poux s'avèrent capables « *d'extraire, avec leur pompe, la quintessence de votre sang* » (II, 9), l'araignée boit des litres de « *liqueur pourprée* » (V, 7). L'image générale est que ce mouvement se répète et que la vie circule ainsi réverbérée dans le monde (et l'œuvre)

---

<sup>1</sup> Pleynet, Marcelin – *op. cit.*, p. 122.

entier, par l'intermédiaire du liquide qui emprunte les généreuses voies offertes par les corps. La dissolution du solide constitue l'épreuve suprême de la matière dans l'œuvre de Lautréamont, chez qui le mal est infligé discrètement, partant surtout d'une certaine ambiguïté morale caractéristique à cet écrivain.

Le prestige de la matière semble être donné chez Lautréamont par sa destruction, par le lent processus de dissolution auquel elle est soumise. L'agressivité primaire mue ainsi dans un processus permanent de dissolution, ce qui ne fait que démontrer la relativité de la matière. Car, dans l'œuvre de Lautréamont, la matière et le concret constituent des dieux cruels, auxquels le mot de l'écrivain apporte d'incessants sacrifices.

#### **Bibliographie**

- Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Bookking International, Paris, 1995  
Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, ed. rom. *Structura liricii moderne*, Univers, București, 1998  
Nathan, Marcel, *Lautréamont – feuilletoniste autophage*, Champ Vallon, Seyssel, 1992  
Pleyne, Marcelin, *Lautréamont*, Seuil, Paris, 1985

## **L'(EN)JEU AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LE ROI SE MEURT D'EUGENE IONESCO**

**CONSUELA DOBRESCU**  
cdobrescu@alumni.unav.es  
**Universidad de Navarre, Espagne**

### **Résumé**

*L'obsession d'Eugène Ionesco pour amener en scène ce qu'il dénomme « vérités fondamentales » est bien connue : « le réalisme ... ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement. ... notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination ». Cette citation défend sa façon d'écrire le théâtre : Ionesco met en scène, à plusieurs reprises, ses rêves et ses peurs. Il le fait, par exemple, dans Le Roi se meurt, où le personnage principal, le roi Bérenger I, crie au public les craintes de son auteur : la panique presque insurmontable de ne plus exister, non seulement physiquement, mais aussi comme souvenir dans la mémoire des autres, ou la méfiance envers l'amour qui pourrait sauver de soi-même, de sa condition mortelle. On démontrera que cette œuvre est une fiction autobiographique en la comparant avec les journaux d'Ionesco –Journal en miettes et Présent, passé, passé, présent–, où on retrouve ces mêmes peurs à différentes reprises.*

*Mots-clés : théâtre, autobiographie, Eugène Ionesco*

### **Abstract**

*Eugène Ionesco's obsession of presenting on stage what he calls "vérités fondamentales" is well known: "le réalisme ... ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement. ... notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination". This quote is a defense of his manner of writing theatre: Ionesco shows on stage, repeatedly, his dreams and his fears. He clearly does so, for example, in Le Roi se meurt, where the main character, king Bérenger I, shouts to the public the fears of his creator: the almost insurmountable panic of not living anymore, not only physically, but as a memory for the others, or the mistrust towards love that could save you even from yourself, from one's condition as a mortal. This article will try to demonstrate that this play is an autobiographic fiction comparing it with Ionesco's diaries –Journal en miettes et Présent, passé, passé, présent–, where the same fears can be found over and over again.*

*Keywords: theatre, autobiography, Eugène Ionesco*

### **Resumen**

*Es bien conocida la obsesión de Eugène Ionesco por presentar en escena lo que él denomina "verdades fundamentales": "le réalisme ... ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement. ... notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination". La cita es una defensa de su manera de escribir teatro: Ionesco pone en escena, una y otra vez, sus sueños y sus miedos. Lo hace de manera muy obvia en Le Roi se meurt, donde el personaje principal, el rey Berenguer I, grita al público los temores de su creador: el pavor casi insuperable al dejar de existir, no sólo físicamente, sino también como recuerdo en la memoria de los demás o la desconfianza en el amor que le puede salvar a uno hasta de sí mismo, de su condición mortal. Este trabajo*

*se propone demostrar que dicha obra es una ficción autobiográfica al corroborarla con los diarios de Ionesco –Journal en miettes y Présent, passé, passé, présent–, donde estos mismos temores aparecen una y otra vez.*

*Palabras clave: teatro, autobiografía, Eugène Ionesco*

L'obsession d'Eugène Ionesco à vouloir présenter en scène ce qu'il dénomme « vérités fondamentales » est bien connue :

*le réalisme ... ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement. ... notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination*<sup>1</sup>.

Avec ces mots on pourrait essayer de résumer le travail théâtral d'Eugène Ionesco, travail où, selon lui-même, il met sa façon de penser.

On dit *essayer* parce que, comme lui-même reconnaît dans les entrevues qu'il a données, ses déclarations formelles, ses articles sont parfois contradictoires<sup>2</sup>. De façon que pour sortir du doute que ses mots posent, on devrait utiliser une méthode comparative, où l'écriture fictionnelle se regarde dans le miroir de la vie.

De plus, de toutes ses œuvres théâtrales, on a sélectionné comme échantillon *Le Roi se meurt*<sup>3</sup>, parce que s'il est vrai qu'Ionesco laisse des fragments de soi-même dans toute son écriture, il est également vrai que dans aucunes de ses pièces il n'a intégré autant de ses obsessions fondamentales. Dans le *Journal en miettes*, par exemple, l'écrivain consacre une longue section<sup>4</sup> à recueillir des fragments que, finalement, il n'a pas utilisés dans la version finale de *Le Roi se meurt*. On parle, donc, de fragments d'une pièce théâtrale qu'Ionesco considère assez remarquables qu'il les note dans son journal.

Aussi, dans *Le Roi se meurt*, le personnage principal, le roi Bérenger I, crie au public ses craintes : la panique presque insurmontable de ne plus exister, non seulement physiquement, mais aussi comme souvenir dans la mémoire des autres, ou la méfiance envers l'amour qui

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 48.

<sup>2</sup> Ionesco ainsi le manifeste plutôt à plusieurs occasions. Quelques exemples : « Il doit y avoir beaucoup de contradictions dans tout cela. C'est que j'ai toutes les vérités » (Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 56) ; « Ces *Notes et contre-notes* sont ... ce que pouvait être le point de vue d'un auteur cerné qui, voulant répliquer de tous les côtés à la fois, s'est trouvé pris, parfois, dans les contradictions que l'on remarquera » (Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 10).

<sup>3</sup> La première de cette pièce était le 15 décembre 1962, au Théâtre de l'Alliance française.

<sup>4</sup> De la page 63 à la page 71.

pourrait sauver de soi-même. Mais d'où vient tout cela ? Est-ce la voix du personnage, c'est-à-dire, la voix de la fiction seulement qu'on attend, ou il y a autre chose au-delà des mots de Bérenger I ?

Pour répondre à cette question, on comparera cette œuvre avec les trois journaux d'Ionesco que compilent une grande partie de ses écrits autobiographiques, c'est-à-dire, *Journal en miettes* (1967), *Présent, passé, passé, présent* (1968) et *La Quête intermittente* (1987). Les deux autres journaux, *Antidotes* (1977) et *Un homme en question* (1979) se centrent trop sur les préoccupations politiques et idéologiques d'Ionesco pour pouvoir les utiliser ici <sup>1</sup>.

Déjà dans le titre de la pièce qu'on analysera apparaît l'idée autour de laquelle tourne la majorité des écrits d'Eugène Ionesco, sa première et plus profonde peur, la mort. Par la suite, dès les premières phrases du *Roi*, le public est introduit dans la dynamique générale de la pièce, où les six personnages (le roi Bérenger I, la reine Marguerite, la première épouse du roi, la reine Marie, sa deuxième épouse, le Médecin, qui est aussi chirurgien, bourreau, bactériologue et astrologue, Juliette, femme de ménage et infirmière et le Garde) semblent danser un ballet bien dirigé <sup>2</sup>. Sa chorégraphie entière est orientée de façon à permettre au protagoniste, le premier Bérenger, d'accepter sa propre et facilement prévisible fin. La reine Marguerite le dit très clairement : « Sire, on doit vous annoncer que vous allez mourir » <sup>3</sup>.

Mais qui est Bérenger I ? François Caviglioli, le critique du journaux *Combat*, le décrit trois jours après la première comme

---

<sup>1</sup> Le même Ionesco opine : « J'ai écrit ... des articles anticomunistes. J'en ai recueilli beaucoup dans mon livre *Antidotes* et dans *Un homme en question* (dans ces deux livres, il y a aussi des essais « réactionnaires ») » (Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 43).

<sup>2</sup> De Leusse affirme que « Ionesco est loin d'être seulement un homme de théâtre » (Leusse, S. de, « "Mais je suis au moins ce carrefour" : biographie et autobiographie ionesciennes », *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture* 3, 2004, p. 3). Et elle continue, en disant que « la quête ionescienne n'est pas seulement langagière. Certes, elle l'est au théâtre, mais elle est aussi formelle et artistique au cinéma (*La vase*), à travers ses ballets (*Maximilien Kolbe*, *Les Chaises*, *Apprendre à marcher*), à l'opéra, en peinture (gouaches et lithographies) et en dessin (Leusse, S. de, « "Mais je suis au moins ce carrefour" : biographie et autobiographie ionesciennes », *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture* 3, 2004, p. 3). Cette affirmation se vérifie ici, parce qu'on voit les personnages entrant et sortant de la scène plusieurs fois, sans parler, bougeant au son d'une « musique dérisoirement royale » (Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 9).

<sup>3</sup> Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 20.

*un roi désarmé, humain jusqu'au ridicule, un roi enfantin, bourgeois, un roi-parapluie, un roi dans ses pantoufles plus qu'un roi sur son trône, un roi-homme et non un homme-roi, un roi de Ionesco*<sup>1</sup>.

Autres des critiques de l'époque, Thérèse Fournier du quotidien *France Soir*, reconnaît dès le premier moment Ionesco dans le texte de la pièce :

*Ionesco, qui a très peur de la mort (il a mis dix ans pour écrire cette pièce), a fait l'autopsie d'une agonie*<sup>2</sup>.

Et cet roi domestique, Bérenger I, comme Eugène Ionesco dans ses journaux, crie au monde : « Non. Je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me laissez pas mourir. Soyez gentils, ne me laissez pas mourir »<sup>3</sup> ; « J'ai peur, je m'enfoncé, je m'engloutis, je ne sais plus rien, je n'ai pas été. Je meurs »<sup>4</sup>. Et comme il semble qu'il n'y a d'autre solution possible qu'essayer d'accepter la mort, Bérenger demande l'aide de tous ceux qui étaient morts avant lui :

*Dites-moi comment vous avez fait pour mourir, pour accepter. Apprenez-le-moi. ... Aidez-moi à franchir la porte que vous avez franchie. ... Apprenez-moi l'indifférence, apprenez-moi la sérénité, apprenez-moi la résignation*<sup>5</sup>.

Bérenger, comme l'écrivain à son tour, doit apprendre à affronter sa peur. Depuis les premières pages de son premier journal, *Journal en miettes*, on commence à nous familiariser avec la présence de l'idée de la mort dans la vie d'Ionesco :

*À quatre ou cinq ans, je me suis rendu compte que je deviendrais de plus en plus vieux, que je mourrais. Vers sept ou huit ans, je me disais que ma mère allait mourir un jour et j'étais effrayé par cette pensée. ... cela m'apparaissait comme une interruption définitive du présent .... Je n'en voyais pas la fin. ... Vers onze ou douze ans, pas avant, j'ai commencé à avoir l'intuition de la fin.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Caviglioli, F., *Combat*, Paris, 18 de décembre de 1962, p. 10.

<sup>2</sup> Fournier, T., *France Soir*, Paris, 16 de décembre de 1962, p. 13.

<sup>3</sup> Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 30.

<sup>4</sup> Idem., p. 43.

<sup>5</sup> Idem., p. 43-44.

<sup>6</sup> Ionesco, E., *Journal en miettes*, Éditions Mercure de France, Paris, 1967, p. 12-13.

Des pages après, et aussi dans *Présent, passé, passé, présent*, Ionesco confesse ouvertement sa peur de la mort :

*J'ai été torturé, je le suis, à la fois par la crainte de la mort, l'horreur du vide et le désir ardent, impatient, pressant de vivre<sup>1</sup> ; « Eh oui, je suis en vérité (on est vraiment) celui qui ne voudrait pas mourir<sup>2</sup>.*

Personnage et auteur partagent la même peur presque incontrôlable. Mais qui est le personnage, qui est l'auteur ?

Tout au long des années, le dramaturge ne cesse pas de s'interroger sur « les questions fondamentales : ... « Qu'est-ce que ?... » (Qu'est-ce que cela qui est ?), « Pourquoi ? » et « Comment ? » »<sup>[3]</sup>, de questionner aussi la condition humaine, parce qu'être et après mourir lui semble inadmissible :

*La seule réponse possible, c'est encore de répondre par la non-réponse tout en sachant qu'il y a la question, tout en ayant conscience qu'il y a la question. Nous sommes là. Nous ne savons pas ce que cela veut dire. Nous ne savons pas ce que cela ne veuille rien dire<sup>4</sup>.*

Son émerveillement ne finit jamais devant ces questions fondamentales et la tentative de trouver une solution figure à plusieurs reprises dans les pages de ses journaux :

*Comment puis-je accepter cette situation, comment peut-on admettre de vivre et que le temps pèse sur vous, si pesamment ... ? Inadmissible. On devrait se révolter »<sup>[5]</sup> ; « Je ne puis m'étonner assez, je n'ai pas une assez grande capacité d'étonnement, mon étonnement se fatigue et je ne puis assez interroger : « Comment est-ce possible, mais comment cela est-il possible ?<sup>6</sup>*

*Le Roi se meurt* reflète ces mêmes interrogations : « Pourquoi suis-je né si ce n'était pas pour toujours ? Maudits parents. Quelle drôle d'idée, quelle bonne blague ! »<sup>7</sup>. Et de plus : « Il n'est pas naturel de mourir,

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Journal en miettes*, Éditions Mercure de France, Paris, 1967, p. 57.

<sup>2</sup> Ionesco, E., *Présent, passé, passé, présent*, Éditions Mercure de France, Paris, 1968, p. 56.

<sup>3</sup> Idem., p. 136.

<sup>4</sup> Idem., p. 142.

<sup>5</sup> Ionesco, E., *Journal en miettes*, Éditions Mercure de France, Paris, 1967, p. 56.

<sup>6</sup> Ionesco, E., *Présent, passé, passé, présent*, Éditions Mercure de France, Paris, 1968, p. 241.

<sup>7</sup> Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 37.

puisqu'on ne veut pas. Je veux être »<sup>1</sup>. Bérenger fait son plaidoyer sur la normalité d'exister, sur la beauté de vivre, en refusant d'accepter l'implacabilité de la mort – en parlant avec Juliette, il essaye de lui montrer que le miracle de la vie est dans les petites choses:

*Deux fois par jour le même chemin ! Le ciel au-dessus ! Tu peux le regarder deux fois par jour. Tu respirez. Tu ne penses jamais que tu respirez. Penses-y. Rappelle-toi. Je suis sûr que tu n'y fais pas attention. C'est un miracle*<sup>2</sup>.

Comme dans un miroir, on retrouve une image pareille aux mots de Bérenger I dans, par exemple, le *Journal en miettes* : « Que c'est bon de vivre. Je fus pris de tendresse pour cette vie qui m'apparut féerique ; une fantaisie lumineuse de la nuit »<sup>3</sup>.

Mais tout n'est pas désespoir : l'écrivain offre aussi des solutions dans ses écrits autobiographiques : « L'amour, état de grâce »<sup>4</sup> ; « L'amour est notre atmosphère vitale, notre pain quotidien »<sup>5</sup>, « La vie de l'amour est d'une réalité irréfutable. Je suis certain, maintenant, que l'amour est éternellement irréfutable »<sup>6</sup>, Ionesco affirme. Qu'est-ce qu'il dit dans son théâtre ? La reine Marie, la deuxième épouse du roi, défend l'amour comme méthode de tromper et vaincre la mort :

*L'amour est fou. Si tu as l'amour fou, si tu aimes intensément, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne. Si tu m'aimes moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe. L'amour te porte, tu t'abandonnes et la peur t'abandonne. L'univers est entier, tout ressuscite, le vide se fait plein*<sup>7</sup>.

Les résonances bibliques des mots de la reine Marie semblent trouver son écho dans *La Quête intermittente* à travers la très manifeste recherche de motifs pour embrasser la foi :

*Est-ce que je L'aime vraiment ? Je ne sais pas. Je sais cependant une chose : Il m'est indispensable. Est cela l'Amour ?*<sup>8</sup> ; Je

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 46.

<sup>2</sup> Idem., p. 50.

<sup>3</sup> Ionesco, E., *Journal en miettes*, Éditions Mercure de France, Paris, 1967, p. 36.

<sup>4</sup> Idem., p. 50.

<sup>5</sup> Idem., p. 120.

<sup>6</sup> Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 34.

<sup>7</sup> Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 53-54.

<sup>8</sup> Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 39.

*crois, peut-être. Oui, il me semble que je crois sans bien croire que je crois*.

Si, comme on a déjà vu, en traçant parallélismes entre les écrits autobiographiques et les écrits fictionnels, on a trouvé sans difficulté les points communs, on ne sera pas surpris de retrouver la même situation en analysant les personnages du *Roi*.

Ceux-ci sont des images qui correspondent aux figures aussi facilement identifiables dans les journaux d'Ionesco : on a le roi Bérenger I, une sorte d'alter-ego ionescien, roi, c'est-à-dire, toujours au centre de l'attention de ceux qui l'entourent, nécessitant leur attention et leurs soins intensifs. Pour couronner le tout, Ionesco confesse dans *La Quête* que, en remémorant les amies et les parents défunts, « Je me joue, à moi-même, ma propre pièce, *Le Roi se meurt*, dans le rôle principal »<sup>2</sup>. Donc, l'écrivain même a la conscience de s'être mis lui-même à jouer le protagoniste de son œuvre.

Après, on a, d'un côté, la reine Marguerite, la première épouse du roi, celle qui lui rappelle ses obligations, celle qui veut l'influencer par son pragmatisme, qui le situe dans une réalité parfois inacceptable, ou au moins, difficilement acceptable par le roi. C'est elle qui annonce au roi sa fin, au bout du spectacle<sup>3</sup> ; c'est elle qui informe le roi de l'état de son royaume :

*Tu ne peux plus le [son royaume] gouverner, tu t'en aperçois toi-même, tu ne veux pas te l'avouer. Tu n'as plus de pouvoir sur toi ; plus de pouvoir sur les éléments. Tu ne peux plus empêcher les dégradations, tu n'as plus de pouvoir sur nous.*<sup>4</sup>

c'est elle aussi qui essaie de le convaincre de se détacher de tout ce qu'était sa vie jusqu'à ce moment<sup>5</sup>, et, à nouveau, elle qui contrôle l'état des coffres du royaume<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 51. On admettra que c'est principalement dans ce journal et moins dans les deux autres que la quête religieuse apparaît à cause de l'âge de l'écrivain : si en écrivant le *Journal en miettes* et *Présent, passé, passé, présent*, Ionesco avait, respectivement, 58 et 59 ans, en écrivant *La Quête intermittente* il avait déjà 78. Les questions regardant la Divinité deviennent plus pressantes.

<sup>2</sup> Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 58.

<sup>3</sup> Cf. Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 22.

<sup>4</sup> Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 23.

<sup>5</sup> Cf. Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 51.

<sup>6</sup> La reine Marguerite est au courant que « on a dû la [machine à laver] en gages pour un emprunt d'État » (Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 49).

D'un autre côté, on a aussi la reine Marie, sa deuxième épouse, jeune, qui pleure en sachant que le roi mourra, qui essaie de prêter au roi sa joie de vivre, qui exalte l'amour voulant transmettre au roi la force de ses sentiments<sup>1</sup>.

On peut reconnaître dans les deux reines les reflets de Rodica<sup>2</sup>, l'épouse de l'écrivain, la femme qui a été toujours à son côté :

*Pendant toutes les adversités ... ma femme, ... , la si gracieuse demoiselle d'autrefois, m'a voué son existence, a vieilli à mes côtés, a décidé de vivre par moi, pour moi ; sans défaillance, elle m'a aidé, m'a soutenu, a lutté contre mes dépressions cycliques, mes désespoirs, ... , elle a été ma maîtresse, ma petite mère, ma secrétaire, mon docteur, mon infirmière, sans relâche.... Les besoins les plus pesantes, elle les fait, souvent pour éviter que je les fasse moi-même<sup>3</sup>.*

Dans le personnage du Médecin, qui est aussi chirurgien, bourreau, bactériologue et astrologue, on peut retrouver des fragments de la biographie d'Ionesco, qui était allé voir de nombreux spécialistes à cause de son angoisse spirituelle, métaphysique.

Pour parachever le tout, on a les mots d'Ionesco lui-même, qui affirme dans *Journal en miettes* que « Je suis en même temps enraciné en moi-même et détaché de moi-même, comme si j'étais à la fois l'acteur et mon propre spectateur »<sup>4</sup>. Les mots de l'écrivain, comme on le disait, confirment la supposition qui justifie ces lignes.

Au début de cet essai, on posait quelques questions : peut-on parler d'autobiographie théâtrale dans le cas spécifique du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco ? On voit refléter dans cette pièce « les obsessions fondamentales » de son auteur ? Dans *Le Roi se meurt*, on écoute le protagoniste criant son désespoir face à la mort ou est-ce Ionesco lui-même qui le fait ? Et aussi, dans *Journal en miettes*, dans *Présent, passé, passé, présent* et dans *La Quête intermittente*, est-ce Ionesco qui chante l'amour comme l'unique

---

<sup>1</sup> La reine Marguerite gronde Marie pour son attitude envers le roi : « Ah ! La douceur de vivre. Vos bals, vos amusettes, vos cortèges ; vos dîners d'honneur, vos artifices et vos feux d'artifices, les noces et les voyages de nocces ! » (Cf. Ionesco, E., *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 12).

<sup>2</sup> Elle est née Rodica Burileanu. Ils se sont mariés à Bucarest, en Roumanie, en 1936.

<sup>3</sup> Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 11. Ceci n'est pas l'unique citation où Ionesco exprime son amour et sa reconnaissance envers sa femme. Voir, par exemple, Ionesco, E., *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 54, 92-93, 102, 107, 116, 130-131. De toute façon, sa femme est toujours présente dans les pages des écrits autobiographiques d'Ionesco et, souvent, on peut la deviner derrière ses personnages.

<sup>4</sup> Ionesco, E., *Journal en miettes*, Éditions Mercure de France, Paris, 1967, p. 57.

solution de salvation, ou est-ce la reine Marie qui parle aux lecteurs ? Après l'analyse comparative de la pièce avec les journaux d'Ionesco, on peut répondre affirmativement : l'écriture autobiographique et l'écriture théâtrale se mêlent à tel point, que, parfois, on a des difficultés à les différencier.

Depuis les principes de son écriture théâtrale, Ionesco met en scène le tout ou rien, c'est selon. Ses déclarations et celles des récepteurs spécialisés, comme les critiques littéraires<sup>1</sup>, indiquent qu'il n'y a pas un programme défini et qu'il ne s'identifie à aucune école littéraire contemporaine<sup>2</sup>. Un coup d'œil plus attentif dévoile quelque chose que la citation qui ouvre cet essai corrobore : ainsi Ionesco met en scène, à plusieurs reprises, ses rêves et ses peurs, soit l'ensemble de ses préoccupations, parce qu'il identifie ses sentiments avec les sentiments de l'humanité entière<sup>3</sup>. Cette citation, donc, est un plaidoyer contre le rapprochement de ses pièces de théâtre à sa seule vie intérieure. Cela des questionnements sur les jeux et les enjeux autobiographiques dans son œuvre.

En conclusion, on peut dire que si c'est indubitable que l'œuvre d'Ionesco a été analysée depuis beaucoup de perspectives<sup>[4]</sup>, on peut affirmer également qu'on a besoin d'investiguer avec plus de profondeur la relation entre l'autobiographie ionescienne et son écriture fictionnelle. De plus, bien qu'il y ait un vide dans la littérature spécialisée sur ce thème, il

---

<sup>1</sup> À l'avis de Baldick, ces experts occupent un « privileged standpoint of cultural authority » (Baldick, C., *The Social mission of English criticism: 1848-1932*, Clarendon Press, Oxford, 1987, p. 25), parce qu'ils sont « lecteurs informés au-dessus de la moyenne » (Groeben, N., *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Günter Narr, Tübingen, 1980, p. 188).

<sup>2</sup> C'est ça qui pense le critique britannique Martin Esslin, un des critiques le plus connus qui se sont occupés du théâtre d'avant-garde, spécialement du théâtre écrit par Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov et Jean Genet, théâtre qu'il a baptisé « théâtre de l'absurde ». Spécifiquement, Esslin affirme que « It must be stressed ... that the dramatists whose work is here presented and discussed do not form part of any self-proclaimed or self-conscious school or movement » (Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York, 1961, p. xviii).

<sup>3</sup> Comme Ionesco le remarque, il travaille d'une façon contraire aux écrivains *objectifs* et il arrive à s'identifier avec tous les hommes : « Je parle de ce qui intimement moi, dans ma peur, dans mes désirs, dans mon angoisse, dans ma joie d'être ; ... lorsque je donne libre cours à l'imagination déchaînée, à la construction imaginative, je ne suis pas seulement moi ... mais je suis *tous les autres* dans ce qu'ils ont d'humain .... C'est là le lieu de l'identification profonde » (Ionesco, E., *Journal en miettes*, Éditions Mercure de France, Paris, 1967, p. 24-25).

<sup>4</sup> Pour accéder à une recompilation des plus complète des œuvres de et sur Ionesco, consulter <http://www.ionesco.org/>, un site créé et rédigé par Søren Olsen.

semble que la question de l'autobiographie théâtrale est plus présente dans la littérature qu'on pourrait le penser à une première vue superficielle. Et Eugène Ionesco est un de ces écrivains qui se prêtent avec facilité à ce type d'investigation, puisque, comme affirme De Leusse, « Ionesco est loin d'être seulement un homme de théâtre »<sup>1</sup>.

### **Bibliographie**

- Baldick, Chris, *The Social mission of English criticism: 1848-1932*, Clarendon Press, Oxford, 1987.
- Caviglioli, François, *Combat*, Paris, 18 de décembre de 1962.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York, 1961.
- Groeben, Norbert, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Günter Narr, Tübingen, 1980.
- Fournier, Thérèse, *France Soir*, Paris, 16 de décembre de 1962.
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.
- Ionesco, Eugène, *Théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.
- Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*. Paris: Mercure de France, 1967.
- Ionesco, Eugène, *Présent passé, passé présent*, Éditions Mercure de France, Paris, 1968.
- Ionesco, Eugène, *La Quête intermittente*, Éditions Gallimard, Paris, 1987.
- Leusse, Sonia de, « "Mais je suis au moins ce carrefour" : biographie et autobiographie ionesciennes », *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture* 3, 2004.
- Olsen, Søren : <http://www.ionesco.org/>

---

<sup>1</sup> Leusse, S. de, « "Mais je suis au moins ce carrefour" : biographie et autobiographie ionesciennes ». *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture* 3, 2004, p. 3.

**« ESPÈCES D'ESPACES », « CHOSES » ET « MODES D'EMPLOI »  
DANS UN HOMME QUI DORT**

**Alexandrina MUSTĂȚEA**  
alexandrinamustatea@yahoo.com  
**Université de Pitesti, Roumanie**

**Résumé**

*Roman de jeunesse, Un homme qui dort contient en germe les thèmes et les motifs que l'on retrouvera dans les créations ultérieures de Perec et que l'on peut « classer » et « dénombrer » sous des espèces nominales et verbales, qui s'inscrivent dans le jeu syntagmatique de liberté vs contrainte, caractéristique de son écriture. C'est précisément sur ces espèces - les espaces, les choses et les modes d'emploi, respectivement les verbes de mouvement, les verbes de perception et les verbes épistémologiques – que s'arrête notre analyse, car nous les considérons comme étant significatives pour les thèmes de l'aliénation et de l'altérité qui constituent l'essence de ce texte.*

*Mots-clés : espèces nominales, espèces verbales, aliénation, contrainte vs. liberté*

**Abstract**

*A youth novel, Un homme qui dort (A Man Asleep), is a germinal representation of the themes and motifs ulteriorly found in Perec's creations, which can be "classified" and "enumerated" as some nominal and verbal genres delineated by the syntagmatic play constraint vs. freedom, characteristic for the author's writing. Our analysis envisages especially these genres – the spaces, the things, and the "usage manual", as well as the movement verbs, the perception verbs and the epistemological verbs – all of which we consider important for the themes of alienation and alteration constituting the essence of this text.*

*Keywords: nominal genres, verbal genres, alienation, force vs. freedom*

**Resumen**

*Novela de juventud, Un hombre qui dort contiene en germen los temas y los motivos que encontraremos en las creaciones posteriores de Perec y que podemos "clasificar" y "enumerar" bajo la forma de unas especies nominales y verbales que se inscriben en el juego sintagmático de la restricción vs. libertad, característico a la escritura del autor. Es precisamente en estas especies – los espacios, las cosas y los modos de uso, respectivamente los verbos de movimiento, los verbos de percepción y los verbos epistemológicos - que nuestro análisis se centra, porque nosotros les consideramos como siendo significativas para los temas de la alienación y de la alteridad que constituyen la esencia de este texto.*

*Palabras clave: especies nominales, especies verbales, alienacion, restricción vs. libertad*

Roman de jeunesse, *Un homme qui dort* anticipe les lignes de force de la pensée et de l'écriture perreccquiennes. On peut y déceler des thèmes et des motifs que l'on retrouvera dans les autres écrits de l'auteur, ainsi que le jeu *liberté vs contrainte* qui fait, sous ses multiples formes, la spécificité de son œuvre.

Dans un certain sens, le grand absent du texte c'est le personnage même, sous ses espèces littéraires habituelles. Les significations de cette « absence » sont importantes : d'une part elle est le signe de l'aliénation, thème central du roman ; d'autre part elle s'inscrit dans le programme perreccquien de déstabilisation des conventions romanesques. Le héros du roman est l'homme pâle de ce qu'un personnage romanesque est supposé être. L'emploi de la deuxième personne du singulier, là ou la première ou la troisième seraient de mise en est la marque formelle. Les choses détiennent le devant de la scène, l'espace devient un véritable protagoniste, le temps même se spatialise et annihile le vécu, le métamorphosant en engourdissement ou, tout au plus, en errance.

Partant d'une crise existentielle, de la révolte contre la durée, ressentie comme contrainte qui ordonne la vie, qui préétablit ses séquences, qui l'inscrit dans le prévisible métaphysique et social, le roman présente les efforts du protagoniste, un jeune étudiant sans nom et sans visage, de s'en délivrer, d'aller à l'encontre d'une existence toute tracée d'avance. Il formule « un mode d'emploi » de sa vie, qu'il tâchera d'appliquer rigoureusement:

*Ne plus rien vouloir. Attendre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre. Traîner, dormir. Te laisser porter par les foules, par les rues. Suivre les caniveaux, les grilles, l'eau le long des berges. Longer les quais, raser les murs. Perdre ton temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Etre sans désir, sans dépit, sans révolte.*

*Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crises, sans désordre : nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin : ta vie végétale, ta vie annulée. (p. 52)*

Mode d'emploi à mi chemin entre l'angoisse et le jeu littéraire :

*Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre : que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent, que les souvenirs s'estompent. (p.25)*

Nous sommes en présence d'une attente indéterminée de quelque chose d'indéfini, sorte de néant existentiel, dont le dramatisme est estompé par le recours au ludique : sortir de l'angoisse métaphysique par la porte de l'intertextualité, qui transforme la conscience de la fuite irréparable du temps en motif littéraire repris presque littéralement à Apollinaire : « : *que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent* ».

Le roman permet la découverte de bon nombre de motifs qui traverseront toute la création de l'écrivain et que l'on peut « classer » et « dénombrer » sous des espèces nominales et verbales, qui s'inscrivent dans un jeu syntagmatique de *liberté vs contrainte* et qui affectent à la fois le plan du contenu et celui de l'expression<sup>1</sup>.

*Les espèces nominales* du texte, extensibles à l'univers perezquien dans son ensemble, sont les *espaces*, les *choses* et les *modes d'emploi* ; les *espèces verbales* qui marquent profondément cet univers appartiennent à trois catégories principales : les verbes de *mouvement*, les verbes de *perception* et les verbes *épistémologiques*.

Les *espaces* peuvent être classés, tout d'abord, en *espaces clos* – *la chambre de bonne, le café, le cinéma*, etc., respectivement en *espaces ouverts* – *la ville, les rues, la campagne*. Ces « espèces d'espace » reçoivent des valorisations différentes le long du texte.

Au début du roman, *la chambre de bonne* est un espace sécurisant, lieu de refuge, ses murs, sa porte close s'opposant à toute intrusion du dehors. C'est l'espace de la somnolence, du rêve et du sommeil, de la demi-conscience, du refus de l'état de veille, qui serait celui des obligations de toute sorte. Les états mêmes se spatialisent, deviennent des espaces métaphoriques, matérialisés, concrétisés. Aussi la somnolence prend-elle une forme spatiale, induisant la confusion entre les états et les choses :

*il y a d'abord trois espaces que rien ne te permettrait de confondre, ton corps-lit qui est mou, horizontal, et blanc, puis la barre de tes sourcils qui commande un espace gris, médiocre, en biais, et la planche, enfin, qui est immobile et très dure au-dessus, parallèle à toi, et peut-être accessible. (p.14)*

---

<sup>1</sup> La contrainte la plus évidente que s'impose l'auteur dans ce roman (et sur laquelle nous ne nous arrêtons pas ici), c'est la narration à la deuxième personne du singulier, le *tu* représentant en même temps le narrateur et le narrataire de l'histoire, jeu énonciatif subtil, à conséquences importantes sur le plan des significations textuelles et dont nous nous sommes occupé dans un article intitulé *Aliénation et altérité*, paru dans *Georges Perec. Inventivité, postérité*, Actes du Colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), Université Babeş-Bolyai, 14 au 16 mai 2001, Casa Cărţii de Stiinţă, Cluj-Napoca, 2006.

Le corps même devient un objet parmi d'autres, *corps-lit*, mis à distance, le procédé littéraire traditionnel de la personnification des objets étant renversé, dans le sens de la réification du vivant.

Les rêves sont presque palpables, grâce à leur métamorphose en paysages :

*S'il y a un lac au milieu de ta tête, ce qui est non seulement vraisemblable, mais normal, encore qu'on ne puisse l'affirmer sans précautions, il te faudra un certain temps pour l'atteindre. Il n'y a pas de sentier, il n'y a jamais de sentier et, près des bords, il te faudra faire attention aux herbes, toujours dangereuses en cette époque de l'année. Il n'y aura pas de barques non plus, bien sûr, il n'y a presque jamais de barques, mais tu peux traverser à la nage. (p. 32-33)*

La tête devient l'englobant non pas du rêve mais du paysage, du lac, que le protagoniste doit traverser. L'immobilité que celui-ci choisit dans le quotidien est compensée par le déplacement dans le rêve, bien qu'il s'agisse de quelques obstacles qui semblent s'y opposer : l'absence métaphorique des sentiers et des barques.

Inversement, dans un autre rêve, le corps se trouve enfermé dans l'oreiller, ce véritable microcosme du sommeil, hésitant entre le bien être – la chaleur, et le cauchemar – le noir :

*tu es bel et bien prisonnier à l'intérieur de l'oreiller où il fait si chaud et si noir que tu te demandes non sans quelque inquiétude comment tu vas t'y prendre pour sortir (...) Pendant tout ce temps, le sommeil, le vrai sommeil était derrière toi, tellement reconnaissable avec ses longues plages grises, son horizon glacé, son ciel noir parcouru de lueurs blanches ou grises. (p.34)*

Encore une fois le sommeil se spatialise, devenant paysage, avec ses plages et son ciel changeant.

L'intermezzo de la maison paternelle, avec son grenier plein des livres de l'enfance, avec les repas presque muets, avec les promenades à la campagne, représente un espace ambigu, mi-clos, mi-ouvert : espace d'ouverture vers le passé et de fermeture sur l'avenir, par la décision d'annulation de la durée. C'est une sorte de répit avant la mise en pratique du projet, avec quelques exercices préparatoires :

*Pourquoi grimperais-tu au sommet des plus hautes collines, puisque ensuite il te faudrait redescendre, et, une fois redescendu, comment faire pour ne pas passer ta vie à raconter comment tu t'y es pris pour monter ? (p.44)*

Il existe ici une certaine ambiguïté voulue, recherchée par Perec, qui joue sur le sens propre, concret de la phrase, dans le contexte des promenades du personnage dans la nature, et sa valeur généralisante et métaphorique à la fois, portant sur l'inutilité de toute entreprise personnelle et/ou humaine, étant donnée la conscience de son manque de finalité.

Le retour à la chambre de bonne parisienne équivaut à l'installation volontaire dans la voie de l'indifférence. La chambre devient l'espace du calme, de la torpeur, de l'assoupissement :

*Tu reviens à Paris et tu retrouves ta chambre, ton silence. (...)  
Ta chambre est le centre du monde. (p.49)*

Mais le temps dans son écoulement produit inévitablement des mutations. Petit à petit la chambre devient « *une prison à portes ouvertes* », espace contraignant, quitté pour le plein air – les rues, la ville, revalorisées positivement, comme espace du mouvement libre, avant qu'il ne devienne, à son tour, « *prison à portes ouvertes* », à cause des contraintes épistémologiques auxquelles le héros ne peut pas s'échapper.

Fermé ou ouvert, indifféremment, il devient un espace mental, double de l'espace de l'écriture, avec ses contraintes et ses libertés.

Une seconde dichotomie de l'espace est étroitement liée aux « *choses* » qui le peuplent et aux « *emplois* » qu'elles remplissent. On peut parler ainsi d'un *espace utilitaire*, chambre à coucher, cafés, etc., et d'un *espace culturel*, cinémas, galeries de peinture, bibliothèque, etc.

Les *choses*, à leur tour, se divisent en *objets utilitaires* – *banquette, lavabo, bassine, chaussettes, bol de Nescafé, cigarettes*, etc., et en *objets culturels* – *livres, journaux, toiles*.

Une catégorie à part est représentée par les *objets symboliques* – *les cartes de jeu, le puzzle, le labyrinthe*, images matérielles, objectales, spatialisées de la destinée, de l'existence humaine toute tracée d'avance, que le protagoniste s'efforce en vain d'ordonner à sa guise, tout étant préétabli par les règles du jeu. Ne pas pouvoir sortir de ce cadre est moins angoissant que la persistance de l'effort d'en sortir malgré la conscience de l'impossibilité de le faire. Sorte d'enfoncement volontaire dans le néant de l'impuissance, devenu à son tour un jeu mécanique, absurde, auquel le protagoniste est incapable de se soustraire :

*des cartes étalées que tu prends et reprends sans cesse, sans jamais parvenir à les ordonner comme tu le voudrais, avec cette impression désagréable d'avoir besoin d'achever, de réussir cette mise en ordre, comme si d'elle dépendait le dévoilement d'une vérité*

*essentielle, mais c'est toujours la même carte que tu prends et reprends, poses et reposes, classes et reclasses (p.31)*

La catégorie des *emplois*, directement liée aux *espaces* et aux *choses*, pourrait être classée en *emplois propres* et *impropres*. Caractéristique pour le texte perequien est l'emploi impropre des espaces et des choses. Les utilitaires deviennent des espaces et des objets pseudo culturels, les culturels se métamorphosent en doubles dégradés des utilitaires :

*Tu apprends à regarder les tableaux exposés dans les galeries de peinture comme s'ils étaient des bouts de murs, de plafonds et les murs, les plafonds comme s'ils étaient des toiles dont tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés, labyrinthes inexorables, texte que nul ne saurait déchiffrer, visage en décomposition. (p. 56)*

Les tableaux, les plafonds, les murs, remplis indifféremment de figures, sont les doubles de la page écrite, avec sa calligraphie compliquée, indéchiffrable. Jeu formel, en l'absence de la substance qui lui donne sens et raison d'exister.

En rapport direct avec les espaces, les choses et les emplois se trouvent les espèces verbales que nous avons déjà mentionnées, et qui sont les images scripturales de l'action ou plutôt du manque d'action, tant du personnage que du roman lui-même.

Les verbes de *mouvement* recouvrent une large palette lexicale et sémantique. L'espace clos, « *le centre du monde* », se trouve sous le signe de l'immobilisme: *ne pas bouger, rester couché, rester étendu* en sont les principales espèces. Il prend la forme de la négation du mouvement, sorte de dépersonnalisation, de réification progressive de l'être: « *Tu es un oisif, un somnambule, une huître* ». L'absence de mouvement s'accompagne, comme dans le fragment ci-dessous, de la scission du moi, expression dramatique de l'aliénation :

*Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux fait, peut-être, à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus : il se lève, se lave, se rase, se vêt, s'en va. Tu le laisses bondir dans les escaliers, courir dans la rue, attraper l'autobus au vol, arriver à l'heure dite, essoufflé, triomphant, aux portes de la salle. (p.19)*

Encore une fois, le personnage prend ses distances par rapport à lui-même, le *tu* déjà aliénant alternant avec le *il*, pronom de la non personne, de l'étranger, de l'inconnu. Il se dédouble, se projetant en deux hypostases

contradictoires, l'une réelle, celle de refus de toute action, concrétisé dans le refus du mouvement, l'autre virtuelle, *fantomatique*, qui agit, inscrite dans une sorte d'anticipation, de prolepse sans avenir, simple reflet d'anciennes habitudes dont la mémoire s'obstine à persister et à perturber la voie de l'indifférence.

L'espace ouvert va de pair avec le [+ mouvement], les verbes qui reviennent avec obstination dans le texte étant : *marcher* et *traîner*, souvent associés – « *marcher, traîner* », le second terme apportant une complétude sémantique au premier – l'idée de lenteur et de manque de but précis.

Au fond le [ $\pm$  mouvement] représente moins un *faire*, qu'un état d'esprit, une alternative d'abord librement choisie, qui deviendra contraignante au fur et à mesure que l'espace se métamorphose en « *prison à porte ouverte* ». Plus le personnage avance dans la voie de l'indifférence, moins il est disposé à agir. L'indifférence est démobilisatrice dans le sens propre et figuré du terme :

*Tu as cessé d'avancer, mais c'est que tu n'avançais pas, tu ne repars pas, tu es arrivé, tu ne vois pas ce que tu irais faire plus loin. (...) tu n'as pas envie de poursuivre, ni de te défendre, ni d'attaquer. (p.26-27)*

Le même jeu ambigu entre le concret et l'abstrait, entre le particulier et le général perce de cette phrase, comme de beaucoup d'autres, s'imposant non seulement comme constante stylistique mais également comme idée sous-jacente du texte entier, proposant au lecteur un certain type humain – l'être végétatif, l'être *huître*.

Le *faire* véritable, *dormir, se lever, se laver, manger, boire, fumer*, etc. est un *faire minimal*, à la limite de l'existence, de la survivance et de l'action romanesque. Il se résume à l'assouvissement des besoins biologiques. Autrement dit, ce *faire* équivaut à l'emploi propre des objets utilitaires tels le lit, le lavabo, les plats, le café, etc. Les objets de consommation sont dégradés, non différenciés, véritables « connotateurs » d'indifférence :

*quand tu manges (...) c'est un peu ce que les psychophysiologistes appellent une " prise de nourriture. " (p. 33-37),*

ou encore :

*tu lis, tu es vêtu, tu manges, tu dors, tu marche, que ce soient des actions, des gestes, mais pas des preuves, pas des monnaies d'échange : ton habillement, ta nourriture, tes lectures ne parleront plus à ta place, tu ne joueras plus au plus fin avec eux. Tu ne leur confieras*

*pas l'épuisante, l'impossible, la mortelle tâche de te représenter. (p.65-66)*

Le protagoniste se dissocie de ses actes, comme s'ils étaient accomplis par quelqu'un d'autre et non pas par lui-même. Il ne les assume pas, il se regarde faire de l'extérieur, en étranger, sans implication affective. Aussi les verbes de *perception* – voir, regarder, entendre, écouter, etc., soulignent eux aussi, le plus souvent, l'idée d'aliénation, de scission du moi :

*Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peux rien faire, tu ne peux pas t'échapper, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais. (p.102-103)*

L'œil du *regardé regardant* se transforme en instrument de mesure du vide existentiel, qui ne fait qu'enregistrer de manière froide et objective les dimensions de l'angoisse et de l'impuissance.

Les verbes *épistémologiques* représentent des actes réflexes – les stéréotypies de l'acte épistémologique véritable. L'étudiant qui vient de quitter ses études pour faire l'expérience d'un autre mode de vie, ne saurait, dans sa nouvelle existence, effacer les traces de l'ancienne, tout autant de chaînes qui entravent sa liberté. Le réflexe scientifique des taxinomies se manifeste dans les jeux *décrire / analyser* :

*tu restes parfois des heures à regarder un arbre, à le décrire, à le disséquer : les racines, le tronc, la ramure, les feuilles, chaque feuille, chaque nervure, chaque branche à nouveau. (...); tout ce que tu peux dire de cet arbre, c'est qu'il est un arbre ; tout ce que cet arbre peut te dire, c'est qu'il est un arbre, racines, puis tronc, puis branches, puis feuilles. Tu ne peux en attendre d'autre vérité. L'arbre n'a pas de morale à te proposer, n'a pas de message à te délivrer. Sa force, sa majesté, sa vie – si tu espère encore tirer quelque sens, quelque courage, de ces anciennes métaphores – ce ne sont jamais que des images, des bons points, aussi vains que la paix des champs, que la trahison de l'eau qui dort, la vaillance des petits sentiers qui grimpent pas bien haut mais tout seuls, le sourire des côteaux où les grappes mûrissent au soleil. (p.40-41),*

respectivement *classer / dénombrer* :

*Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché,*

*les rues-dortoir, les rues-cimetière, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées. (p.59)*

Lire *Le Monde* est encore un jeu subtil entre le sens propre et le sens figuré : le héros est assis au fond d'un café le journal à la main, « *en face du monde* », occupé à *dénombrer* les rubriques de la publicité, autant de références aux choses de la vie :

*Tu t'assieds au fond d'un café, tu lis le Monde ligne à ligne, systématiquement. C'est un excellent exercice. Tu lis les titres de la première page, « au jour le jour », le bulletin de l'étranger, les faits divers de la dernière page, les petites annonces : offres d'emploi, demandes d'emploi, représentations, propositions commerciales, propriétés, domaines, terrains, appartements (vente), appartements (en construction), appartements (achat), locaux commerciaux, locations diverses, fonds de commerce, capitaux, associations, cours et leçons, voyageurs, autos, boxes, animaux, occasions, divers ; les réceptions, les naissances, les fiançailles, les mariages, les nécrologies, les remerciements, les ventes à l'Hôtel Drouot,, les visites et conférences, les soutenances de thèses. (...) lire le Monde, c'est seulement perdre, ou gagner une heure, deux heures ; c'est mesurer, encore une fois à quel point tout t'est égal. Il faut que les hiérarchies, les préférences s'effondrent. (p.63-64)*

En conclusion, nous pouvons affirmer que tous les éléments que nous venons de discuter sont les signes scripturaux de l'aliénation, thème majeur du roman *Un homme qui dort*.

L'exécution du programme existentiel que se propose le protagoniste de cette odyssée du sommeil métaphorique, de cette anti-histoire, se réalise comme apprentissage de l'indifférence. Mais le héros se trouve finalement devant un double échec : d'une part, vivre selon ses propres règles signifie se contraindre à les respecter, car, paradoxalement, renoncer à tout projet constitue un projet en soi, que le protagoniste abandonnera d'ailleurs, comme irréalisable, d'autre part, « *l'indifférence est inutile* », elle ne peut pas vaincre la durée et, de plus, elle est feinte, hypocrite, derrière elle s'insinuant la solitude, le malheur, la peur. Le cheminement vers nulle part n'échappe pas à l'emprise de la temporalité. Il ne reste au héros que la liberté de s'y soumettre.

#### **Texte de référence**

Perec, G., *Un homme qui dort*, Paris, Editions Denoël, Collection Folio, 1991

#### **Bibliographie**

Collectif, *Georges Perec. Inventivité, postérité*, Actes du Colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), Université Babes-Bolyai, 14 au 16 mai 2001, Casa Cărtii de Stiintă, Cluj-Napoca, 2006.

## **LA TRADUCTION COMME PARADIGME HERMENEUTIQUE IDENTITÉ ET ALTERITÉ DANS L'ACTE DU TRADUIRE**

**Crina-Magdalena ZĂRNESCU**  
crina\_zarnescu@yahoo.fr  
**Université de Pitești, Roumanie**

### *Résumé*

*Le rapport de la connaissance au monde réel s'étaye sur un acte traductif puisque le monde n'existerait pas sans une pensée qui le traduit. (cf. A.Berman, M. Blanchot, I.Oseki-Dépré, etc.). A partir de cette hypothèse je me propose d'envisager dans le présent ouvrage le double rôle que le traducteur joue dans ce « tête-à-tête » avec un texte littéraire, de lecteur avisé et d'interprète/herméneute. Interpréter et traduire deviennent les deux faces d'un même processus complexe qui « soumet » le texte à une investigation sur la verticale paradigmatique et l'horizontale syntagmatique, qui procède à une « décortication » du texte à traduire, consistant dans le repérage du réseau métaphorique, des traits stylistiques qui individualisent l'écriture et l'ancrent dans un certain langage, dans un certain contexte poétique et culturel. Pour ce faire je me suis arrêtée sur le poème « Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard » de Mallarmé qui se présente comme l'aboutissement de la recherche d'une nouvelle poétique, la poétique de l'écriture spatiale, de l'éclatement d'une continuité textuelle parvenue à son point limite de tension. Cette approche n'évoque pas uniquement les difficultés auxquelles se heurte le traducteur, mais elle infère par le biais d'une philosophie de l'interprétation les multiples possibilités de « lecture » qui se trouvent virtuellement dans le code génétique du texte.*

*Mon ouvrage s'articule à trois niveaux :*

- 1. invocation et définition du rapport d'identité – altérité dans le cadre de la traductologie*
- 2. quelques références poétiques/poïétiques sur le poème*
- 3. une « lecture » inédite du poème faite à l'aide d'une simulation sur l'ordinateur.*

*Mots-clés : traduction, identité, altérité, perspective cinématique, cube, espace virtuel.*

### *Abstract*

*Knowing the real world is based on a translation process since the world would not exist without a thought to translate it. (cf. A.Berman, M. Blanchot, I.Oseki-Dépré, etc.). Starting from this hypothesis, in this paper we propose ourselves to present the double role played by the translator in this « tête-à-tête » with the literary text, i.e. that of experienced reader and that of interpreter/hermeneut. Interpreting and translating become the two facets of the same complex process investigating the text on the paradigmatic vertical and on the syntagmatic horizontal, which makes a « decortication » of the text to be translated, consisting in finding out the metaphorical network, the stylistical features which individualize the writing and anchor it in a certain discourse, a certain poetical and cultural context. In order to attain our goal, we chose Mallarmé's poem « Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard » which represents the final moment of the search for a new poetics, the poetics of the spatial writing, of breaking off a textual continuity in a moment*

*of maximum tension. This paper is not just an enumeration of the difficulties encountered by the translator, but also an attempt to point out via the philosophy of interpretation the multitude of readings virtually encoded in the genetic code of the poem.*

*Our paper has three levels :*

*1.the evocation and the definition of the identity-alteration report within the domain of translation studies*

*2.a few poetical references on Mallarme's poem « Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard »*

*3.a special « reading » of the poem made with the help of computer simulation*

*Key words: translation, identity, alteration, kinetic perspective, cube, virtual space.*

### **Resumen**

*El conocimiento del mundo real se basa en un acto traductor porque el mundo no existiría sin un pensamiento que lo tradujera. (Cf. A. Berman, M. Blanchot, I.Oseki-Dépré, etc). A partir de esta hipótesis, en el presente trabajo me propongo presentar el doble papel que desempeña el traductor en este "tête-à-tête" con el texto literario como lector informado y como intérprete / hermeneuta. Interpretar y traducir se convierten en las dos caras del mismo proceso complejo que somete el texto a una investigación en la vertical paradigmática y horizontal sintagmática, lo que procede en una "decorticación" del texto para traducir, que consiste en la localización de la red metafórica, de los rasgos estilísticos que individualizan la escritura y la anclan en un lenguaje determinado, en un cierto contexto poético y cultural. Para conseguir el objetivo deseado, me detuve en el poema "Un Coup de dés jamais n'abolira jamais le hasard" de Mallarmé ("Un tiro de dados nunca abolirá el azar") que representa el punto final de la búsqueda de una nueva poética, la poética de la escritura espacial, la ruptura (en el sentido de "dinamita", "fragmentación") de una continuidad textual llegada al punto de máxima tensión. Este trabajo no es sólo una evocación de las dificultades que encuentra el traductor, sino un intento de demostrar a través la filosofía de la interpretación la multitud de lecturas que se incluyen de manera virtual en el código genético del poema. Mi trabajo se articula en tres niveles:*

*1. la invocación y la definición de la relación identidad-alteridad en la traducción*

*2. algunas referencias poéticas / poiéticas del poema Un Coup de dés jamais n'abolira jamais le hasard " de Mallarmé (" Un tiro de dados nunca abolirá el azar ")*

*3. una "lectura" inédita del poema hecha con la ayuda de la simulación por ordenador.*

*Palabras clave: traducción, identidad, alteridad, perspectiva cinética, cubo, espacio virtual.*

L'acte de traduire a un statut ambigu ; si on ne se laisse pas emporter par le jeu de mots *traduttore/tradittore* et si l'on se rapporte à l'étymologie du mot *traduire* on apprend que le sens moins anecdotique et plus important pour nous est celui de transporter (*trans-ducere*), faire passer d'un endroit à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un temps à l'autre ; *le tradittore/le traître* est celui qui rapporte, qui livre quelque chose d'un

temps passé à un temps présent, qui le sauve de l'oubli en l'insérant dans un monde vivant, ranimant de cette façon la *tradizione*, étant entendu que *trahison* et *tradition* ont la même origine étymologique, toutes les deux provenant de *tradere*. La traduction parvient donc à « désenorgueillir » le texte littéraire réfugié sur des hauteurs insulaires et à l'intégrer dans la vie, même si elle n'est dans la vision de Ricœur qu'une « équivalence sans identité »<sup>1</sup>. Bien plus on pourrait parler d'une façon métaphorique des bénéfices de cette pratique si on la considère, au moins, comme une réplique réitérée à travers le temps donnée au procès babélien qui semblait condamner à perpétuité la séparation des langues. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de rappeler ici une observation de Ricœur pour lequel la traduction conserve l'unicité linguistique initiale, originaire au sein même de la pluralité des langues. S'il y a des textes qui restent vivants cela est dû indubitablement à cette activité qui prépare les conditions pour qu'ils soient vécus autrement, à la fois par leur pratique que par leur réception. La traduction rend compte qu'à l'origine les langues n'en formaient qu'une !

« La traduction est la réplique donnée à la dispersion et à la confusion du Babel ».<sup>2</sup> reprenait Ricœur les remarques de P. Zumthor pour qui le souvenir d'une langue originaire oubliée « qui donne du sens, d'une certaine manière, aux phrases qu'on prononce ne s'effacera jamais complètement. »<sup>3</sup>

La traduction ne se résume pas à une simple translation d'une langue à l'autre ; elle est à la fois compréhension (pour Steiner comme pour Heidegger<sup>4</sup> *comprendre c'est traduire*) et interprétation dans le sens d'explication. Si on rejoint ces quelques opérations que la pratique traduisante suppose on peut la considérer comme une branche de l'herméneutique (du gr. *hermeneuein- expliquer, interpréter*), d'autant plus qu'elle a gagné dans l'époque moderne une place privilégiée. Elle n'est plus un accessoire, un auxiliaire éphémère et périphérique. Elle définit une discipline fondamentale qui sollicite les contributions de la philosophie, des sciences du langage et dont l'élaboration théorique est représentée par l'herméneutique.

Franz Rosenzweig<sup>5</sup> définit l'acte du traduire par une formule devenue déjà célèbre comme étant paradoxalement serviteur de deux maîtres : on est, à la fois, au service de l'étranger dont on traduit l'œuvre et

---

<sup>1</sup> *Idem, ibid.*, p131

<sup>2</sup> P. Ricoeur, *Finitude et Culpabilité*, Aubier, Ed.Montaigne, 1960, p13

<sup>3</sup> P. Zumthor, *Babel ou L'inachèvement*, Ed.du Seuil, 1997, p.171

<sup>4</sup> Parménide, tome 54 de la *Gesamtausgabe*, p.17-18 ; comprendre c'est traduire, cf. *Après Babel*

<sup>5</sup> P. Ricoeur, *De la traduction*, Bayard, 2004, p. 66

du lecteur qui attend à se l'approprier. La traduction établit un rapport entre les deux pôles du texte, l'auteur et le lecteur, en recouvrant ainsi la relation d'identité à l'altérité. Ce rapport définit pour Meschonnic la conversion d'un texte de départ en un texte d'arrivée configurant ainsi un produit qui est à la fois le même tout en étant un autre, « un mode de relation entre une identité et une altérité. »<sup>1</sup> On parle donc de cette dichotomie au niveau de l'instance auctoriale (l'auteur vs. traducteur), au niveau du texte (le texte de départ vs. le texte d'arrivée) et, voire même, au niveau de l'entité décisionnelle (le lecteur, le moi éclaté, dispersé, se multipliant etc.)

Le dédoublement dont il s'agit dans cet ouvrage, moyenné par l'écriture, part de l'hypothèse du statut dialogique du texte qui fait entrer en dialogue auteur et lecteur, cohabitation consciemment renouvelée par l'acte de traduire dans/par la tentative de connaître l'autre du texte et de le faire connaître dans son espace culturel. La bipolarité qu'instaure le texte est dérivée du dualisme théorisé au XXe par les linguistes au niveau de la langue et de la parole, du signifiant et du signifié, des axes synchronique et diachronique ou syntagmatique et paradigmatique. Tout acte de parole instaure un rapport avec un autre, l'étranger, et facilite la connaissance de l'autre autant que la connaissance de soi-même. D'ailleurs, le langage porte la marque du dédoublement et du désir d'ex-primer ce qui se configure à l'intérieur du soi.<sup>2</sup> Il s'agit donc d'établir une voie de communication, une ouverture entre l'intériorité et l'extériorité, entre deux entités tout à fait différentes en tant qu'espace culturel, spirituel et linguistique. La position du traducteur est donc toujours double, comme l'observe P. Ricœur en citant A. Berman parce qu'il force et s'efforce dans deux directions ; il force sa propre langue pour l'habituer et la familiariser avec ce qui lui est étranger et la langue étrangère pour la faire décharger dans sa langue maternelle.

Essayons de définir dans les termes que cet ouvrage propose les couples d'« antinomies », ces tensions bipolaires, qui fondent toute démarche traductive. Les deux concepts d'*identité* vs. *altérité* ne sauraient être définis qu'en relation étant donné que l'un ne peut être concevable sans être rapporté à l'autre, à l'extérieur de soi-même et qui ne pourrait être compris que par cette relation à une altérité pure. Je ne veux pas entrer dans des labyrinthes philosophiques. Je veux seulement rappeler que l'acte intellectuel dès sa plus lointaine affirmation procédant du vivre commun dont il tente d'articuler les termes, tient dans la conjugaison des deux

---

<sup>1</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p.191

<sup>2</sup> P. Zumthor, *op.cit.*, p.175

éléments qui composent l'homme dans sa richesse et sa finitude : l'intériorité et l'extériorité, le sujet et l'objet, l'intelligible et le sensible, la liberté entendue comme principe rationnel et l'histoire concrète en tant qu'elle met en mouvement le donné événementiel. S'agissant de l'ordre de la connaissance et d'un savoir qui puisse se présenter comme vrai, il s'ensuit que la relation s'établit entre le siège de l'énonciation et un objet qui se présente à lui comme le déterminant de son connaître. Dans cette situation, entre les deux pôles s'installe une relation d'altérité dans la mesure où pour le sujet l'objet apparaît en extériorité comme *ce qui n'est pas lui*. Négation d'une affirmation par dispersion, transit d'une identité comme épanchement du moi dans l'autre, récupération identitaire dans un autre que soi - voilà autant d'hypostases dialectiques du rapport d'altérité.

Il faut préciser d'avance que ce rapport qui vise premièrement l'instance auctoriale et celle traductive gouverne autant le processus de translation proprement dit que le texte dans ses versions.

A la façon dont certains auteurs « s'effacent » derrière les mots en décidant de la « disparition élocutoire du poète » ou acceptant un dédoublement dépersonnalisant comme Rimbaud, « Je est un autre », le traducteur est destiné à une activité quasi anonyme. En s'identifiant à l'auteur il s'approprie une façon différente que la sienne de voir les choses, de saisir les mécanismes subtiles qui transmuent idées, sentiments ou réalités en successivités verbales qui se font et se défont sous l'impact d'une infinité de rapports universels. Le rapport d'identité à l'altérité couvre donc le rapport de l'un au multiple qui définit autant l'instance auctoriale que l'/les instance(s) traductive(s) par la pluralité de points de vue que la perception suppose. Selon Derrida « la dissémination » de l'un dans une multiplicité de points de vue correspond chez Mallarmé à ce qu'il appelle « syncatégorèmes » dont le reflet symbolique est représenté par les blancs épars, étalés autour des caractères tracés, entre les lignes, dans les espaces et les intervalles typographiques, enfin, par l'ellipse constante du verbe être.<sup>1</sup>

En écrivant l'auteur accepte à la fois l'émergence de ses alter ego (le multiple), certains ignorés, aux dires des psychanalystes et « le compromis » de se laisser « envahir », de se laisser « déchiffrer » par l'autre, le lecteur. Dans cette attitude de refus-invitation se cantonne Mallarmé aussi, *l'hypocrite lecteur* se retrouvant d'une certaine façon dans l'hypostase analogique de « l'hypocrite auteur » qui se refuse à l'autre mais le cherche. Alors, le texte engendre un entretien contradictoire, jamais conflictuel, - et, ici, je ne suis pas d'accord avec Meschonnic, qui soutient

---

<sup>1</sup> J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Ed. du Seuil, 1979, p.245

dans la lignée de Saint Augustin que la tentative de traduire échoue dans un conflit irréductible entre l'auteur /créateur et sa langue et le traducteur / dans sa langue<sup>1</sup> - tendu, voire étrange dont les interlocuteurs bien qu'individualisés par leurs textes tendent à s'effacer dans un *tertium quid*, en générant des ambiguïtés entre le propre et l'étranger, entre le moi et l'autre, entre l'identité et l'altérité. Le jeu étymologique de mots *hostis* vs.*hospes* circonscrit la valeur éthique du traduire qui remplace cette apparente inimité par la capacité d'accueil, d'hospitalité de l'autre comme autre.

*En dépit de l'atmosphère crépusculaire qui dramatise la tâche du traducteur, écrit Ricœur, celui peut connaître le plaisir de ce que j'aimerais nommer l'hospitalité du langage. [...] L'hospitalité du langage où le plaisir d'habiter dans la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir dans son propre espace accueillant le dire de l'étranger.<sup>2</sup>*

A l'homogénéité biologique, psychosomatique et perceptive correspond/ou s'oppose l'hétérogénéité supposée de l'autre. L'autre apporte une capacité propre de compréhension et d'interprétation. Par la lecture, la traduction surtout, on dépasse une certaine limitation, un certain conditionnement spatio-temporel que la langue circonscrit. Dans le code génétique du texte qui assure le dépassement des servitudes de la finitude humaine par l'acte de création se trouvent aussi inscrites les modalités de déjouer les pièges de l'isolement linguistique. Bizarre et provocateur que ce jeu où auteur et traducteur se remplacent l'un l'autre, disparaissant par moments ou surgissant à l'improviste.

Le traducteur se trouve toujours dans une position délicate, de compromis, dans ce double respect des deux langues. Son champ d'activité est et doit être délimité par une acrobatie subtile entre fidélité et liberté, visant toujours la vérité. Si on prend le mot « vérité » dans le sens donné par W.Benjamin on arrive à une définition qui privilégie l'acte de traduire ; il devient d'une parente pauvre de la création une discipline se situant entre création et théorie, telle la philosophie. S'il existe une langue de vérité, cette langue de vérité étant le véritable langage, elle est cachée de manière intensive dans les traductions. Cette idée qu'on retrouve également chez P. Ricœur et P. Zumthor, semble entrer en résonance avec la réflexion mallarméenne sur le langage poétique :

---

<sup>1</sup> H. Meschonnic, *op.cit.* p.86-87

<sup>2</sup> « Discours et communication » in *La communication*, Actes du XVe Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française, Montréal, 1971, Montmorency, Montréal, 1973, p. 46

*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotements mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.<sup>1</sup>*

Le traducteur doit faire taire sa personnalité bien qu'il soit en quelque mesure un coauteur mais un coauteur invisible « un caméléon de l'écriture »<sup>2</sup>. Il est vrai que sa personnalité se manifeste dans ses choix étant donné que si grands que soient les efforts de s'effacer, de disparaître, de laisser l'autre parler il reste toujours là, dissimulé à peine par les équivalences qu'il donne aux textes qu'il traduit.

Et dans ces conditions la tâche du traducteur porte la marque de la fidélité envers l'un et l'autre en effaçant le surplus de personnalité et en essayant de se rendre invisible, transparent en faveur de la fidélité envers le texte. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que le texte reste le produit d'un certain contexte culturel. Ainsi, tout processus traductif suppose la recontextualisation de l'héritage culturel dont le texte est imprégné et qui subit de cette manière une adaptation pour assurer les conditions de lisibilité de l'ouvrage. Il est vrai que la langue d'accueil impose plus d'une fois ses limitations, ses « patrons » linguistiques, ses résonances différentes, ses rythmes et rimes propres de façon qu'elle brise l'unité son-sens initiale pour recréer un produit porteur d'une charge suggestive et sémantiques souvent nouvelle. Mais, malgré tout cela ce « nouveau » produit parvient à intégrer un mode de pensée, une attitude existentielle et culturelle dans la langue cible en créant une voie d'accès entre deux zones géographiques, linguistiques et culturelles différentes. Cette façon de traduire privilégie, d'un côté la littéralité (la transparence, l'effacement du traducteur) mais aussi le principe de transformation : le traducteur doit s'efforcer de transformer sa traduction de sorte qu'elle reste ouverte, c'est-à-dire polysémique, énigmatique (pour reprendre les termes de W.Benjamin) et à nouveau traduisible. D'ailleurs, une troisième traduction représenterait pour Ricœur un critère de validation de l'adéquation du texte cible par rapport au texte de départ dans le contexte d'un système linguistique différent.

Pour conclure, il est bon de rappeler quelques desiderata. Le traducteur est censé réaliser une équivalence qui ait la même capacité comme dans la langue de départ de générer de *signifiance* (cf. Riffaterre ;

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés », *Œuvres complètes* Edition présentée, établie et annotée par H. Mondor, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p 363-364

<sup>2</sup> H. Meschonnic., *op.cit.*,p.160

1983). Le traducteur (idéal) essaie de s'identifier à l'auteur pour comprendre le mécanisme de la création, de saisir les articulations sémantiques qui engagent les chaînes de signifiants, de configurer *les translèmes*<sup>1</sup>, enfin, de trouver *l'équivalence dynamique* (cf. E.Nida) pour s'effacer à la fin. A ce propos, Meschonnic et Ladmiral parlent de la modestie et de la transparence du traducteur. Pour des raisons d'intelligibilité, Mounin arrive au même postulat que Benjamin dont les raisons portent sur le respect pour l'Autre du texte, auteur de langue et de culture étrangères.

Il y a deux directions qui étaient l'activité traductive : de l'extérieur à l'intérieur, par le transfert d'un texte littéraire/un ensemble signifiant d'une communauté linguistique à l'autre qui devrait le « loger » et à l'intérieur d'une même langue, par la tentative de l'expliquer ou de l'interpréter à l'aide d'un registre sémiotique, souvent autre que le registre verbal.

Ce que je me suis proposé par la suite c'est une traduction – interprétation, disons, à part, voire même un peu insolite, du poème mallarméen « Un Coup de Dés » de Mallarmé. Les arguments de ma tentative se trouvent dans « les indications scéniques » inscrites dans le projet initial<sup>2</sup> et parmi les lignes de ce « spectacle idéographique ». En Roumanie il y a trois traductions intégrales de l'œuvre poétique de Mallarmé dont la plus récente est la seule qui ait donné une variante du poème « Un Coup de dés.. ». Pourquoi les traducteurs roumains des versions antérieures ont occulté une transposition de ce poème, je ne pourrais le dire bien que je le soupçonne. Dans ces circonstances et pour défier les obstacles linguistiques qui rendent souvent malaisée la traduction je vais proposer une vision différente sur la translation d'un texte poétique qui, d'ailleurs, dans la situation donnée, ne s'éloigne pas des intentions du poète, ni ne les trahit, non plus.

Avant de passer à la translation proprement dite quelques mots sur ce poème provocateur qui n'a cessé d'être « la carte de visite » du mystère « en vue de plus tard ou de jamais ».<sup>3</sup>

Ce poème prouve que le mot devient un principe de construction, une unité de l'espace organisé. La lettre en expansion libère le mot de ses

---

<sup>1</sup> Ce syntagme est forgé par Annie Brisset et définit une unité de traduction à caractère sémiotique qui, par ailleurs, peut s'identifier au texte poétique en entier ; c'est une unité système composée d'éléments significativement solidaires. In *META*, 29,n°3, sept.1988

<sup>2</sup> Mallarmé, « Note » *Œuvres complètes*, I, Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1992, Coll. « Poésie », p.1316

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, « Un Coup de Dés », *éd. cit.* p .799

contraintes et l'engage dans des géométries sidérales toujours en mouvement. « La littérature subit ici une exquise crise fondamentale ». Ce propos de Mallarmé pourrait ouvrir toute démarche théorique concernant sa vision poétique et la façon dont il a bouleversé les canons de la littérature. Le caractère **novateur** de sa pensée et de son **écriture** ouvre des voies insolites à la création contemporaine par:

**L'espace virtuel de la page, l'écriture cinétique et totalisante**

**La pulvérisation sémantique dans la stratification typographique**

**La perspective simultanée sur la durée extérieure conjuguée à la rythmique intérieure**

**La déconstruction sémantique et temporelle**

**La configuration « musicale » des lettres dans l'espace de l'écriture**

Il remplace l'idée d'organisation phraséologique traditionnelle par une sorte de *trompe l'œil* poétique qui sémantise l'espace par la configuration d'une troisième dimension. La nouvelle perspective poétique repose sur une nouvelle cristallisation discursive et la promulgation de nouvelles règles poétiques. Le génie de Mallarmé réside justement dans la capacité de surprendre les relations de la poésie et de l'univers dans une perspective spatiale, donc totalisante et volumique. On connaît bien le fait qu'on n'a qu'une perspective unilatérale d'un objet. On n'en perçoit jamais en immobilité qu'une face et puis une autre ; et l'objet n'est jamais que l'unité présumée du flux de ses silhouettes. Ce que Mallarmé donne par ce poème c'est une perspective en espace qui fait que l'unicité de l'objet soit multipliée réflexivement en autant de points de vue qui correspondent à une pluralité simultanée de regards. « La finitude originnaire – disait P. Ricœur - consiste dans la perspective ou point de vue ; elle affecte notre relation primaire au monde qui est de *recevoir* ses objets et non de les créer [...] elle-même qui consiste dans notre ouverture au monde ; elle est plutôt un principe d'étroitesse, une fermeture dans l'ouverture, si l'on ose dire. »<sup>1</sup> Mallarmé dépasse cette condition par la perspective « multiple », cinétique sur la poésie comme univers et l'univers comme poésie.

« J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la

---

<sup>1</sup> P. Ricœur, *Finitude et Culpabilité*, p. 42

conception de l'Univers. »<sup>1</sup> écrivait Mallarmé dans une lettre à Villiers de L'Isle – Adam de 1867.

Il s'intègre par cette émancipation à la nouvelle posture de la littérature qui récuse l'univocité ou l'unité par une multiplication de points de vue, de manières d'être, de vivre et de sentir. D'ici à la révolte contre tout ce qui limite la liberté humaine, qu'il s'agisse des normes classiques oppressives, ou du statut existentiel (à voir Gide, Camus, Queneau, Michaux) jusqu'à l'enivrante expérience du langage chez Barthes, Butor, Sollers, Foucault, Meschonnic ou Kristeva il n'y a qu'un pas. Dire que Mallarmé a été le premier à porter ce défi c'est accepter déjà un truisme !

Le poème « Un Coup de dés.. » ne représente pas uniquement l'aboutissement de ses recherches poétiques mais un refus face aux lois « gravitationnelles » de la poésie traditionnelle. La poésie pure à laquelle il aspirait devait se déployer dans un autre espace que celui du sens, toujours impur ; « elle tendrait à s'abstraire du champ du lisible pour accéder à une forme de visibilité ou de pure musicalité »<sup>2</sup>. Toutes les critiques ultérieures qui font références à ce poème prennent sens par les innovations et les expérimentations que ce texte unique et bouleversant a engendrées au XXe siècle. Quand on en parle on se rapporte aux domaines interdisciplinaires révolutionnaires dès la première moitié du XXe siècle et les syntagmes qui le définissent seraient : dramaturgie plastique, opéra libre, neuf (verbal, visuel, typographique et tactile) etc. On a donc affaire à un symbolisme complexe, structurant la pensée poétique de Mallarmé.

*Poème visuel, théâtre de l'esprit, Un Coup de dés était déjà l'œuvre littéraire en suspens entre sa présence visible et audible, figurale et compréhensible et sa présence lisible : partition ou tableau qu'il faut lire et poème qu'il faut voir et, grâce à cette alternance oscillante, cherchant à enrichir la lecture analytique par la vision globale et simultanée.*<sup>3</sup>

Ce n'est pas la forme qui constitue le trait absolument novateur du poème – on rappelle à ce propos l'existence dès l'antiquité de textes disposés de manière à visualiser un objet ou un emblème - ni les proportions arithmétiques auxquelles Pythagore et puis les cabalistes ont donné toute l'importance, non plus – mais la multitude des effets correspondant à la *subdivision prismatique de l'Idée* qui a abouti à la création des volumes de sens par la configuration spatiale de l'écriture. Il

---

<sup>1</sup> Mallarmé, « Correspondance choisie », 1868, O.C., éd. cit., p.279

<sup>2</sup> Mallarmé, O.C. éd.cit. p. XIII

<sup>3</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1971, p.293

faut donc mentionner, par la suite, quelles sont ces articulations qui ont ouvert la voie aux poèmes animés, sonorisés, interactifs. L'appel à l'ordinateur et à ses performances n'est pas loin !

- i. L'importance des chiffres (24 pages, 2×12, la proportion 3×4 de la hauteur par la largeur des pages, les marges de 4cms à droite et à gauche), du choix de la police des caractères auxquels on pourrait ajouter l'absence de la ponctuation
- ii. La spatialisation de l'écriture qui a aboutit entre autres au cubisme et au constructivisme. (cf. *subdivisions prismatique de l'Idée*)
- iii. Le hasard. On s'arrête un peu plus longtemps sur ce concept générateur de poéticité qui organise presque d'une façon tautologique « Un Coup de Dés ». Il est aussi à rappeler, entre autres, que le hasard ou l'aléatoire constitue une notion centrale dans la physique contemporaine à travers la théorie des quanta élaborée par Max Planck en 1900 et aussi dans l'informatique, telle qu'elle sera utilisée par les poètes du XXe siècle.

Dans un fragment d'« Igitur », Mallarmé notait : « C'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant...Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer...ce qui permet à l'Infini d'être »<sup>1</sup>

Le Verbe qui est l'Absolu, le monde des essences, s'oppose au Hasard. Par ce rapport antagonique le Verbe devient un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard.

Le poème voué au hasard se transforme dans un texte infini (cf. « un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant »).

On remarque dans ces tentatives de définir le hasard la suite de négations et d'affirmations qui gouverne la pensée poétique de Mallarmé, mais qui ne représente, au fait, que des rapports différents, dialectiques et relatifs au monde, soit-il réel ou virtuel. L'image qui me vient à l'esprit est celle d'un cube qui roule et dont chaque nouvelle face qui remplace la précédente crée l'illusion d'un jeu ininterrompu d'apparitions et de disparitions, de négations et d'affirmations. Cette analogie n'est pas fortuite, elle a son rôle important dans l'économie de mon ouvrage comme vous allez voir.

Entre *le hasard* et *le dé* s'instaure à part une parenté sémantique due aux suggestions étymologiques, une identité géométrique, la forme cubique, et, enfin, un rapport qui émerge des structures mythico-

---

<sup>1</sup> Mallarmé, O.C. *éd.cit.*, p.843

philosophiques auxquelles Mallarmé n'est pas resté insensible. Voilà les repères symboliques qui intéressent mon parcours :

- « Le coup de hasard » (« de dzar ») renvoie tout simplement au coup de six au jeu de dés ; le dé est un cube. Dans le symbolisme mythique et mystique le cube représente le monde matériel et l'ensemble des quatre éléments ainsi que le symbole de la sagesse, de la vérité et de la perfection morale. Selon certaines histoires de l'Ancien Testament il devient un symbole de la perfection, à l'origine même de notre civilisation, en un mot, l'image de l'éternité ;
- Le Hasard a comme domaine le Temps et l'Espace, la Matière ; de lui sort aussi la Pensée qui retombe également en lui ;
- L'Espace relève de la matière et s'oppose à l'Esprit : « rien n'aura eu lieu que le lieu » ;
- Le Temps précède et prépare l'Eternité du Néant ou de la Pensée pure ; il est la Vie, l'Espace, la Nature, le devenir dont le poète s'évade afin de mieux le reprendre, transmué dans sa seule Pensée.

L'Espace et le Temps sont deux composantes importantes de la lecture. Cette idée de la simultanéité dans la deuxième dimension aboutit aux tentatives les plus révolutionnaires dont les surréalistes n'étaient que des débutants hésitants. Voilà que les performances actuelles de l'ordinateur offrent plusieurs possibilités de lecture, donc une lecture multipliée par la multiplication des plans, au fait, des trajectoires de sens. Il arrive que la négation de l'ordre traditionnel dans l'encadrement de l'écriture, au moins, entraîne l'écrivain à prendre, avec une sorte de jubilation, toutes les libertés par rapport aux normes instituées. Les aventures de l'écriture qui part de l'idée de *la discontinuité érigée en principe de composition* ont incité les esprits à déconstruire le récit, à chasser les illusions de la fiction par la multiplication des espaces, l'ironie textuelle ou paratextuelle attaquant ainsi le concept même d'œuvre à faire. Si l'on étudie avec attention toutes les notes et variantes du poème « Un Coup de dés.. » et les notes en vue du « Livre » on retrouve, énoncés ou esquissés, les procédés et les techniques qui vont inaugurer les expérimentations littéraires que j'ai rappelées tout à l'heure, ainsi que l'exploration de l'espace virtuel par l'ordinateur qui met à la disposition de l'expérimentateur une multitude de possibilités de permutation, allant de la configuration des lettres dans la page (les dispositions typographiques)

jusqu'à l'exploitation des virtualités sémantiques par le changement de perspectives et de volumes.

*Voici un poème conçu, puis exécuté selon des habitudes en vérité tout à fait différentes d'autres qui défraient notre tradition. La parole se profère en tant que sons à l'intelligence, dans l'air, pour ainsi dire et musicalement ; or que dans un cas elle requière la blancheur du papier, dépossédé celui de sa fonction de surface ou présenter uniquement des images, alors la parole ne doit-elle pas remplacer à sa façon, moins tangiblement par un texte ou littérairement.<sup>1</sup>*

Les techniques informatiques confirment le génie visionnaire de Mallarmé par les possibilités multipliées de naviguer sur la page, de disloquer le mot pour créer des associations à l'infini etc. Tous ces procédés de spatialisation de l'écriture (créer *des volumes de sens*), d'animation du texte par les variations imposées à la taille des caractères d'imprimerie, de simultanéité des effets visuels, (silence/blanc/pause), musicaux (le modèle de partition musicale, enfin, les analogies phoniques qui créent la rythmique de la phrase) ou picturaux (*cf. subdivisions prismatiques de l'Idée*), sont propres à l'ordinateur. L'idée de jeu, de poésie qui naît du vide puisque les mots eux-mêmes sont des figures du vide, de *feu d'artifice*, dans tous les sens du mot « artifice » qui anime le poème « Un Coup de dés » est propre au créateur d'aujourd'hui qui, installé devant l'ordinateur, se plaît à construire *d'un rien* un texte qui génère des mondes virtuels dont la sémiotique fuyante rappelle ce que Derrida désignait par « le délire du mot ». « L'écriture a besoin de délire – disloqué, démembré, le mot se transforme et s'associe indéfiniment. »<sup>2</sup>

Les nouvelles configurations que le poème pourrait acquérir dans l'espace virtuel font partie du code génétique du poème. La phrase tautologique « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU » ainsi que le vers qui clôt le poème « Toute Pensée émet un Coup de Dés » engagent le locuteur à refaire l'ordre des séquences poétiques, des syntagmes, des mots comme dans un jeu de puzzle. A un texte misant sur la pluralité de niveaux sémiotiques correspond une pluralité de lectures qui va de l'approche iconoclastique aux expérimentations les plus osées dans l'espace quadridimensionnel de l'ordinateur.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Brouillons du « Coup de dés », *O.C. éd.cit.* p.403

<sup>2</sup> J.Derrida, *La Dissémination*, Ed. Du Seuil, 1972, p.260

<sup>3</sup> C. Zărnescu, « Une écriture de la discontinuité », in *Actes du Colloque « Fin(s) de siècle*, Ed. Universitaires A. I. I. Cuza, Iași, 2001, p.130

Enfin, le fait que chaque mot du discours acquiert une valeur en soi, absolue, que les rapports syntaxiques émiettés engendrent une densification du message ce qui nous renvoie au haïku et à sa « syntaxe de polyvalence » rappellent toujours les techniques de l'ordinateur qui permettent à faire « cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même ». Pulvérisation du sens que Mallarmé opère, mélange d'images et de sons dans un flux sans limites, comme la pensée, en imitant le fonctionnement réel du cerveau, fluidité, virtualité évoquées indirectement dans « Crise de vers » : ([les mots] « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries »)<sup>1</sup> tout est possible grâce à l'ordinateur. S'il n'a eu de vrais disciples que de faibles imitateurs Mallarmé a créé virtuellement les prémisses des poèmes interactifs basés sur un système d'hypertextes qui fait que le lecteur peut « naviguer » dans le poème.

Toutes ces références aux attitudes dérivées et provoquées par le poème mallarméen donnent accès à une possible traduction-interprétation qui vise une « lecture visuelle », une mise en espace, figurant des trajets sémantiques repérables dans le tissu poétique. Pour ce faire j'ai eu recours à la fabrication d'un cube qui renferme géométriquement l'image du hasard, de l'aléatoire qui gouverne les actions du *Maître*. Le cube devient ainsi le symbole du hasard revenant sur ses propres sens qu'il déroule toujours d'une façon aléatoire. Sur chaque face sont inscrites certaines séquences poétiques, qui constituent, à mon avis, les phrases – matrices porteuses de la charge sémantique de tout le poème. Il est hors de doute qu'un choix devient explicatif et « dénonciateur », dans le sens qu'il dévoile l'identité de l'auteur en focalisant l'attention dans cette « traduction figurale » sur certains vecteurs d'intérêt, transcrits, d'ailleurs, par Mallarmé lui-même à l'aide des caractères typographiques particuliers, destinés, à mon avis, à coaguler la substance poétique. Souvent à la lecture, j'ai eu l'impression d'un palimpseste dont les surfaces superposées sont rendues transparentes par l'auteur de façon à faire lire « transversalement » le poème. Tout ce qui se trouve entre ces phrases - matrices joue le rôle d'un arrière-plan pictural ou d'un fond musical qui permet le déploiement des thèmes majeurs d'une symphonie.

Par ailleurs, l'idée véhiculée à propos du caractère intraductible de la poésie<sup>2</sup> m'a suggéré un niveau d'interprétation-traduction différente qui

---

<sup>1</sup> Mallarmé, « Crise de vers », O.C., Gallimard, 1945, p.365

<sup>2</sup> R. Jakobson, *Essai de linguistique générale*, traduction et préface N. Ruwet, Paris, Seuil, coll. Points, 1970. Il faut rappeler l'affirmation radicale de Jakobson concernant

conserve inaltérées les lignes de force du poème en le situant dans une espace poétique propre aux desseins de Mallarmé qui disait à Gide : « ...le rythme d'une phrase au sujet d'un acte, ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose ». <sup>1</sup>

Les séquences qui figurent sur les faces du cube seraient les suivantes :

**JAMAIS / DU FOND D'UN NAUFRAGE/ LE MAÎTRE / N'ABOLIRA/  
C'ÉTAIT LE NOMBRE / EXISTÂT-IL / COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL/  
SE CHIFFRÂT-IL/ ILLUMINÂT-IL/ LE HASARD/ RIEN / N'AURA EU  
LIEU /QUE LE LIEU/ EXCEPTÉ /PEUT-ÊTRE/ UNE  
CONSTELLATION/ Toute Pensée émet un Coup de Dés**

Les cinq subjonctifs imparfaits à la 3<sup>e</sup> personne du singulier reprennent en écho l'idée d'hypothèse/de hasard qui tient tout le poème (cela est possible ou non !) en réitérant au niveau sémantique ce que la métonymie « un coup de dés » et « un coup de hasard » veut induire. Les six parties du poème, décelables du point de vue compositionnel et syntaxique, correspondant aux six faces du dé, nous renvoient à la fois au changement successif des instances pronominales et des instants temporels qui se remplacent simultanément « en brisant la linéarité par une pluralité » ce que J. Kristeva désigne par « la mise en cause du statut du sujet. » Ce mouvement aléatoire issu d'une suite de moments simultanés et successifs aboutit à « la pulvérisation de l'identité du sujet réitéré indéfiniment par une multiplication de points de vue » (1974 :289). Ce qu'on réalise à l'aide de certaines opérations comme par exemple la rotation du cube, le regard simultané ou successif sur ses faces dont les effets se conjuguent constituent autant de perspectives sur le poème articulé tautologiquement par le Hasard. Le roulement aléatoire du cube renferme donc sa propre définition. Par ailleurs, la seule modification que subisse le poème est due au changement des places des séquences poétiques. La traduction proposée ne porte pas sur un transfert linguistique de ce poème du français au roumain ou dans une langue différente du français mais elle le transmue à un autre niveau de compréhension, à l'intérieur de la même langue. Par la concrétisation figurale du poème, par le roulement aléatoire du cube-poème on arrive à une traduction intersémiotique qui conserve comme telle toute la charge poétique que Mallarmé a voulu donner par cette écriture. Cette

---

l'intraduisibilité de la poésie ce qui oblige à la transposition poétique soit à l'intérieur d'une même langue, d'une langue à l'autre, soit à la transposition intersémiotique.

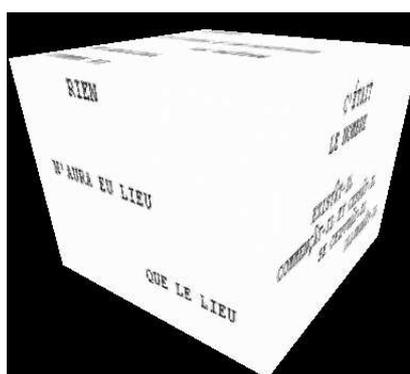
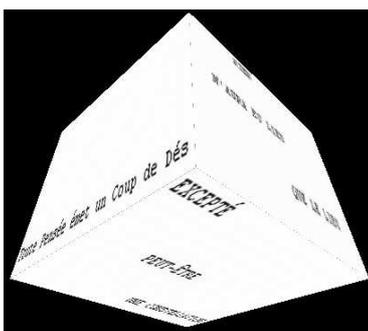
<sup>1</sup> Mallarmé, O.C. *éd. cit.*, p.1582

traduction « ludique » peut se dérouler soit dans l'espace « réel », soit dans l'espace virtuel de l'ordinateur.

Les hypothèses lancées jusqu'ici réitèrent l'idée d'une lecture-traduction - interprétation plurielle du poème. Le rapprochement de différents vers que j'ai opéré c'est une solution qui fait partie de la « mise en scène » de cette pièce en un seul acte et une seule phrase. Le rythme entretenu par les blancs et la disposition typographique est licité par le choix et le rythme propre du lecteur, l'autre instance de ce discours ouvert.

Au terme de cet ouvrage la seule conclusion qui s'impose est suggérée par le dernier vers du poème « Un Coup de Dés » :

« Toute Pensée émet un Coup de Dés »



### **Bibliographie**

Blanchot, M. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971

Boulez, P., *Relevés d'apprentis*, textes réunis et présentés par Pierre Thévenin, Paris, Le Seuil, 1966

Cage, J., *Pour les oiseaux*, entretien avec Daniel Charles, Paris, Belfond, 1976

- Chevalier, J. & Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, 1982
- Derrida, J., *La Dissémination*, Paris, Ed. Du Seuil, 1972
- Ducros. D., *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1997
- Jakobson. R ., *Essai de linguistique générale*, traduction et préface N.Ruwet, Paris, Ed. Du Seuil, coll. Points, n°17, 1970
- Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Ed. Du Seuil, 1974
- Ladmiral, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979
- Mallarmé St., *Œuvres complètes* Edition présentée, établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945
- Mallarmé St., *Œuvres complètes*, I, Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1992, Coll. « Poésie »
- Meschonnic, H. *Poétique du traduire*, Verdier, 1999
- Ricoeur, P. *Finitude et Culpabilité*, Aubier, Ed.Montaigne, 1960
- Steiner G., *Après Babel - Une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978
- Zărnescu, C., « Une écriture de la discontinuité », in *Actes du Colloque « Fin(s) de siècle*, Ed. Universitaires A I. I. Cuza, Iași, 2001

***ÉTUDES LINGUISTIQUES***

## **L'IMPOLITESSE EN INTERACTION: APERÇUS THÉORIQUES ET ÉTUDE DE CAS**

**Catherine KERBRAT-ORECCHIONI**  
catherine.kerbrat-orecchioni@univ-lyon2.fr  
**ICAR, Université Lumière Lyon 2, France**

### **Résumé**

*Tout en admettant le principe général de la politesse identifiée au « travail de figuration » (face-work) préconisé et développé par Brown et Levinson, nous pensons que pour être descriptivement efficace ce modèle doit subir un certain nombre d'aménagements tels que : l'admission de la notion de Face Flattering Acts aux côtés de celle de Face Threatening Acts ; l'approfondissement de la réflexion sur les phénomènes d'impolitesse ; l'introduction dans le système de catégories venant s'ajouter à l'opposition binaire politesse/impolitesse, comme les catégories de l'« hyperpolitesse », de la « non-politesse » et de la « polirudesse ». Ces catégories ne peuvent être définies qu'en tenant compte à la fois du contenu de l'énoncé, de sa formulation, et des normes en vigueur dans la situation concernée. Elles doivent être confrontées au plus grand nombre possible d'échantillons d'interactions authentiques. Dans cette étude, les données analysées relèveront de deux types de situations d'interaction : les débats politiques télévisés et les échanges en milieu scolaire.*

*Mots-clés : débats médiatiques, discours politique, interactions en collège, tropes*

### **Abstract**

*Acknowledging the general principle of politeness as „face-work”, foreseen and developed by Brown and Levinson, we believe that some additional information is needed so that this model could be effective from a descriptive point of view. Thus, such aspects as the following must be added: the acceptance of the concept of Face Flattering Acts, together with Face Threatening Acts; the deepening of the reflection on impoliteness phenomena; the introduction into the system of categories that complement the courtesy / discourtesy contrastive couple, such as the categories of „hyperpoliteness”, „impoliteness” and „polite rudeness”. These categories can be defined only if one takes into account both the content of the sentence, the manner in which it is formulated and the rules that are applicable in the respective situation. They must be pursued in the widest number of samples (examples) of authentic interaction. In this study, the data under scrutiny will illustrate two types of verbal interaction situations: televised political debates and school interactions.*

*Key words : media debates, political discourse, high school interaction, tropes*

### **Resumen**

*Aun admitiendo el principio general de la cortesía identificado en el « trabajo de la representación » (face-work) previsto y desarrollado por Brown et Levinson, pensamos que para ser descriptivamente eficaz este modelo debe someterse a una serie de servicios*

*como: la admisión del concepto de Face Flattering Acts junto al de Face Threatening Acts ; la profundización de la reflexión sobre los fenómenos de descortesía, la introducción en el sistema de categorías añadiéndose a la oposición binaria cortesía/descortesía, al igual que las categorías de « hyperpolitesse », « non-politesse » y la de « polirudesse ». Estas categorías se pueden definir teniendo en cuenta tanto el contenido del enunciado, su formulación, como las normas en vigor de la situación en particular. Ellos deben ser confrontados con el mayor número posible de muestras de interacciones auténticas. En este estudio, los datos analizados revelarán dos tipos de situaciones de interacciones: los debates políticos televisados y los cambios en medio escolares.*

*Palabras clave: debates mediáticos, discurso político, interacciones al colegio, tropos.*

## **Introduction**

### **L'objectif de la recherche**

Notre objectif dans cet article est double : il s'agit d'une part de décrire, à l'aide de certains outils théoriques, certaines manifestations de la politesse et de l'impolitesse dans deux types particuliers de situations de communication, à savoir les débats politiques télévisés et les échanges en contexte scolaire. Il s'agit d'autre part de revenir, à partir de ces descriptions, sur certains problèmes théoriques qui sont aujourd'hui abondamment débattus dans le champ de la réflexion sur la politesse linguistique inaugurée il y a une trentaine d'années par la diffusion des travaux de Brown et Levinson (1978, 1987). Ces travaux ont en effet donné lieu à une véritable explosion de publications consacrées à l'application, l'aménagement ou la critique des propositions de Brown et Levinson — critique plus ou moins radicale mais quelle que soit la distance prise par rapport au modèle standard c'est presque toujours par rapport à ce modèle que l'on se situe : s'ils se sont depuis retirés de ce champ de bataille, Brown et Levinson ont incontestablement jeté les bases d'un nouveau paradigme en dotant la notion de politesse, assimilée au *face-work* (« travail des faces » ou de « figuration »), d'un véritable statut théorique.

Il convient donc dès le départ de distinguer, à la suite de Watts (2003) la politesse en tant que notion véhiculée par la langue « ordinaire » (politesse « de premier ordre ») et la politesse comme concept construit au sein d'une théorie (politesse « de second ordre »). Ces deux conceptions de la politesse, et corrélativement de l'impolitesse, sont connexes mais non coextensives — par exemple : en français, si A tutoie B alors qu'il devrait normalement le vouvoyer, ce comportement est généralement considéré comme impoli aux deux sens de ce terme ; mais il peut arriver que ce soit au contraire le vouvoiement qui constitue une « attaque de face »

(impolitesse-2), or dans un tel cas on ne dira pas dans la langue commune que A est « impoli » mais plutôt qu'il n'est « pas sympa » ou quelque chose de ce genre (ce qui suggère que l'usage ordinaire des termes de politesse/impolitesse repose sur une conception plutôt formelle de ces phénomènes). La coexistence de ces deux usages terminologiques constitue l'une des principales difficultés que l'on rencontre lorsque l'on travaille dans ce domaine<sup>1</sup> : d'une part, pour procéder à une analyse linguistique de la politesse, surtout si cette analyse a des objectifs comparatifs, on ne peut pas se fonder sur les emplois du mot « politesse » dans la langue ordinaire car ces emplois sont trop soumis à des flottements à l'intérieur d'une même langue et à des variations d'une langue à l'autre — par exemple : à la différence du français l'anglais dispose de deux antonymes à *politeness*, à savoir *impoliteness* et *rudeness*, ce qui va encourager certains chercheurs à différencier clairement les notions correspondantes au niveau théorique (sur la base de l'intentionnalité supposée de la menace de face)<sup>2</sup> ; mais d'autre part, on ne doit jamais perdre de vue l'usage ordinaire de ces termes qui modèlent notre intuition sur les phénomènes. Tout au long de son travail descriptif le chercheur est donc obligé de « surfer » entre ces deux conceptions, dont la frontière est floue et poreuse, comme on va le voir.

## **Le cadre théorique**

### **FTA et FFA**

La théorie de Brown et Levinson a été abondamment « revisitée » (voir entre autres Watts, Ide et Erlich [éds] 1992 ; Eelen 2001 ; Watts 2003 ; Lakoff et Ide [éds] 2005 ; Terkourafi 2008 ; Mills 2010...). Tout en adoptant le principe de la *face-saving view*, j'ai moi-même ajouté ma petite pierre à l'édifice (Kerbrat-Orecchioni 1992, 1997, 2005), que je vais d'abord rappeler rapidement.

Le modèle standard repose sur l'idée que d'une part, tous les sujets parlants sont dotés d'un *face-want* (désir de protéger son « territoire » et sa

---

<sup>1</sup> Ainsi d'ailleurs que dans bien d'autres domaines de la linguistique, dont on sait qu'elle est la seule discipline scientifique telle que l'objet d'étude (le langage) est fondamentalement de même nature que le langage utilisé pour l'étudier (le métalangage).

<sup>2</sup> De façon d'ailleurs opposée entre Bousfield (2008) et Terkourafi (2008), ce qui prouve bien que les définitions théoriques reposent sur des décisions plus ou moins arbitraires. L'étude comparative de la façon dont chaque langue organise à sa manière le champ sémantique concerné (en français : (*im*)*politesse* mais aussi (*in*)*civilité*, (*dis*)*courtoisie*, (*manque de*) *tact*, *bonnes/mauvaises manières*, *étiquette* etc.) relève de la lexicologie contrastive, ce qui n'est pas exactement notre objet.

« face », respectivement rebaptisés par Brown et Levinson « face négative » et « face positive ») et que d'autre part, la plupart des actes de langage que l'on est amené à accomplir tout au long de notre vie quotidienne sont potentiellement « menaçants » pour telle ou telle des faces en présence (ce sont des *Face Threatening Acts* ou *FTA*), ce qui crée un risque sérieux pour le bon déroulement de l'interaction. C'est alors qu'intervient le *face-work*, qui va consister à « polir » les arêtes sinon trop acérées des *FTA* que nous sommes amenés à commettre, les rendant ainsi moins blessants pour les faces délicates de nos partenaires d'interaction (conformément à l'étymologie du mot, la politesse se ramène en quelque sorte à une activité de *polissage*), cela grâce à toutes sortes de procédés comme la formulation indirecte des actes de langage, mais aussi la panoplie de ces *softeners* ou *mitigators* que la langue met généreusement à notre disposition.

Si cette conception de la politesse rencontre dans bien des cas l'intuition, elle s'est vu reprocher de refléter une conception excessivement pessimiste, et même « paranoïde », de l'interaction<sup>1</sup> (conçue comme un terrain miné par toutes sortes de *FTA* qu'il faut en permanence s'employer à désamorcer) et des interactants (présentés comme obsédés par ces menaces qui planent sur leur tête, et montant sans désespérer la garde autour de leur territoire et de leur face). Or la politesse consiste aussi, plus positivement, à produire des « anti-menaces » (le *face-want*, c'est le désir que ses faces soient préservées, mais aussi éventuellement augmentées). Si la plupart des actes de langage sont potentiellement menaçants pour les faces des interlocuteurs, il en est aussi qui sont plutôt valorisants pour ces mêmes faces, comme le remerciement, le vœu, ou le compliment (traité par Brown et Levinson comme un pur *FTA* pour la face négative du destinataire, alors qu'il est d'abord et surtout un acte « flatteur » pour la face positive de ce même destinataire). Il est donc souhaitable et même nécessaire d'octroyer dans le modèle une place à ces actes qui sont en quelque sorte le pendant positif des *FTA*, et que nous avons baptisés *FFA* (*Face Flattering Acts*)<sup>2</sup>. Tout énoncé peut ainsi être décrit comme un *FTA*, un *FFA*, ou un complexe de ces deux composantes. Cette introduction de la notion de *FFA* permet aussi de redéfinir de façon plus satisfaisante que dans le modèle standard la distinction entre deux formes de politesse : la politesse négative, qui consiste soit à éviter de produire un *FTA* soit à en

---

<sup>1</sup> Cf. Kasper (1990 : 194) : « The theory represents an overly pessimistic, rather paranoïd view of human social interaction ».

<sup>2</sup> D'autres auteurs parlent de façon similaire de *Face enhancing act*, *Face supportive act* ou *Face giving act*.

adoucir par quelque procédé la réalisation ; et la politesse positive, qui consiste à accomplir quelque FFA, de préférence renforcé. Le déroulement d'une interaction apparaît alors comme un incessant et subtil jeu de balancier entre FTA et FFA, la politesse étant redéfinie comme *un ensemble de stratégies de ménagement mais aussi de valorisation des faces d'autrui* (sans pour autant mettre excessivement en péril ses propres faces<sup>1</sup>), afin de préserver l'« ordre de l'interaction » (pour reprendre l'expression de Goffman, dont les travaux ont bien évidemment inspiré la théorie brown-levinsonnienne).

### **Politesse et impolitesse**

Les évolutions récentes de la réflexion dans ce domaine se caractérisent non seulement par une sorte de rééquilibrage du système en faveur de la politesse positive mais aussi par un certain déplacement de l'intérêt de la politesse vers l'*impolitesse*, qui tout en étant « marquée » par rapport à la politesse (on peut difficilement concevoir une société fondée sur la pratique systématique de l'impolitesse : il est permis de penser que la politesse est la condition même de la survie en société et de la survie des sociétés), n'est certes pas une activité « marginale » et mérite d'être considérée comme un objet d'investigation à part entière (Culperer 1996 ; Culperer, Bousfield et Wichman 2003 ; Bousfield 2008 ; Bousfield et Locher [éds] 2008). Corrélativement l'intérêt se porte sur certains types d'interactions à caractère hautement confrontationnel, comme celles qui se déroulent dans les milieux de l'armée ou de la police (Bousfield 2008), exemple qui montre d'ailleurs (on y reviendra) que la brutalité des comportements n'implique pas forcément leur « impolitesse ». Mentionnons pour terminer sur ce point l'existence de travaux relevant d'une problématique connexe à celle de l'impolitesse : celle du *conflit* et de la *violence verbale* — voir Grimshaw (éd.) 1990 ; Diamond 1996 : chap. 5 ; le numéro 7(4) de la revue *Pragmatics* 7-4, décembre 1997 ; et en France, les travaux du Groupe de Recherches sur la Violence Verbale (Moïse et al. 2008), qui dans une approche à la fois linguistique et ethnographique traque les diverses formes d'« incivilités » attestées dans toutes sortes de sites comme les espaces urbains, les transports en commun, les commerces et les services, les chantiers ou les établissements scolaires. L'étude se focalise

---

<sup>1</sup> La politesse est en effet avant tout à un ensemble de principes « orientés vers autrui », mais dont découlent un certain nombre de principes « orientés vers soi-même », comme les principes de « modestie » et de « dignité » (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 183-191 et 229-233 ; 2005 : 201-204).

sur les éléments qui favorisent et déclenchent le conflit, les procédés qui actualisent la violence verbale, le mécanisme de l'escalade et de la « montée en tension » jusqu'à ce que la violence atteigne son apogée, puis de la désescalade et du dénouement de la crise (avec ou sans médiateur)<sup>1</sup>.

### **Le « tournant discursif » et le rôle du contexte**

Enfin, les recherches post-brown-levinsoniennes se caractérisent par ce qui est parfois désigné comme le *discursive-turn*. Tout en mentionnant certains facteurs contextuels de variation dans l'exercice de la politesse (principalement les facteurs de la Distance et du Power), Brown et Levinson envisagent en effet leur système de façon essentiellement abstraite. Mais lorsque l'on confronte ce système à toutes sortes de données empiriques, il apparaît que selon le contexte (micro et macro) dans lequel il apparaît, un même énoncé peut être perçu comme poli ou impoli. Partant de ce constat, certains chercheurs (Fraser et Nolen 1981, Fraser 1990) ont proposé une définition alternative de la politesse, en termes de conformité d'un comportement aux attentes normatives des participants dans une situation donnée : sera jugé poli tout énoncé « approprié » et impoli tout énoncé « inapproprié ». Pour cette théorie dite du *conversational contract*, la politesse n'est pas une propriété des phrases, mais seulement des énoncés : hors contexte, aucune séquence ne peut être qualifiée de « polie » ou d'« impolie ».

Notons d'abord que cette conception s'oppose à l'intuition commune : interrogés sur ce qu'est pour eux la politesse, les locuteurs répondent régulièrement qu'elle consiste avant tout à saluer, remercier ou s'excuser. Il semble difficile d'admettre qu'en soi, un ordre et un remerciement, une insulte et une excuse, soient à cet égard à mettre sur le même plan, et que « Est-ce que tu pourrais fermer la porte s'il te plaît ? » ne soit pas *intrinsèquement* plus poli que « Ferme donc la porte bon Dieu de merde ! » Difficile aussi de considérer comme « poli », puisque conforme au contrat conversationnel en vigueur en la circonstance, un ordre vociféré durant un entraînement militaire, et comme « impoli » la production de remerciements excessifs ou d'excuses superflues — nous dirons plutôt que l'on a affaire, dans le deuxième cas à de l'« hyperpolitesse », et dans le premier cas à de la « non-politesse » (ou « apolitesse »).

Il est certain que le contexte peut toujours modifier et même inverser la valeur d'une phrase, transformant en FTA un remerciement, ou

---

<sup>1</sup> Sur les techniques de désamorçage du conflit en cas d'incident dans les services encounters, voir aussi Goffman 1989.

une insulte en FFA, mais il s'agit là de valeurs dérivées produisant des effets bien particuliers. Pour reprendre la distinction introduite par Watts (2003), on ne peut assimiler comportement *polite* et *politic*. Pour identifier un énoncé comme poli ou impoli, *il faut tenir compte à la fois de son contenu* (en tant que FTA, FFA ou mélange des deux), *de sa formulation, et de son contexte d'actualisation* ; il faut aussi introduire d'autres catégories que celles de politesse et d'impolitesse, et admettre un système tel que celui-ci<sup>1</sup> :

(1) *Politesse* : existence dans l'énoncé d'un ou plusieurs marqueurs (adoucisseur de FTA en cas de politesse négative, FFA éventuellement renforcé en cas de politesse positive), dont la présence est plus ou moins attendue en vertu des normes en vigueur.

Exemple : « Je voudrais un baguette de pain », formulation routinière (au conditionnel) de la requête du produit dans une boulangerie<sup>2</sup>.

Énoncé à la fois poli et politique.

(2) *Hyperpolitesse* : présence de marqueurs excessifs par rapport aux normes en vigueur.

Exemple : « Pourriez-vous avoir l'amabilité de me donner une baguette ? »

Énoncé poli, mais non politique. En cas d'intention manifestement ironique ou sarcastique, l'hyperpolitesse peut basculer dans l'impolitesse.

(3) *Non-politesses* : absence « normale » de tout marqueur de politesse.

Exemple : « Une gauloise filtre » dans un bureau de tabac à forte affluence.

Énoncé non poli mais politique.

(4) *Impolitesse* : absence « anormale » d'un marqueur de politesse (d'une salutation par exemple) en cas d'impolitesse négative ; présence d'un marqueur d'impolitesse (comme une insulte) en cas d'impolitesse positive.

Exemple : « Je veux une baguette de pain. »

---

<sup>1</sup> Pour des propositions très similaires, voir Locher et Watts 2005, Terkourafi 2008 ou Culpeper 2008. Et pour des exemples de la différence entre énoncé *polite* et *politic*, Watts 2003 : 257-8.

<sup>2</sup> Sur ce type de site, voir Kerbrat-Orecchioni 2004.

Énoncé ni poli ni politique.

L'ensemble de ces catégories constitue bien un *système* : la notion d'impolitesse n'a de sens que par rapport à celle de politesse et inversement (si l'on admet que les espèces animales ignorent la politesse — a-t-on jamais vu un chat s'effacer devant un congénère au moment de passer une porte ? — il est du même coup absurde de les accuser d'impolitesse). L'organisation de ce système s'apparente à celle d'un carré sémiotique, avec les catégories *positive* (politesse, dont l'hyperpolitesse constitue une sorte d'excroissance déviante), *négative* (impolitesse), et *neutre* (non-politesse). Il semble nécessaire d'introduire en outre une catégorie *complexe* pour rendre compte des différents cas d'énoncés qui sont à la fois polis et impolis, catégorie que nous proposons d'appeler *polirudesse*. L'existence de divers cas de « pseudo-politesse » et de « pseudo-impolitesse » vient brouiller ce beau système, mais même indépendamment de ces cas particulièrement complexes, il va de soi que l'application à des cas concrets de ces distinctions abstraites pose toutes sortes de problèmes, liés d'une part à l'interprétation des marqueurs et d'autre part à flexibilité des normes sur lesquelles repose la distinction entre politesse et hyperpolitesse ainsi qu'entre non-politesse et impolitesse.

C'est ce que nous allons voir à partir de l'étude de nos deux cas.

### **Le cas des débats télévisuels**

Il s'agira plus précisément de débats politiques en contexte électoral, et plus précisément encore de débats dont l'un des participants est Nicolas Sarkozy.

### **Les caractéristiques de ce type d'interaction**

Les débats politiques sont particulièrement intéressants par rapport au problème qui nous intéresse : d'une part, il s'agit d'un genre confrontationnel par définition, qui manifeste une certaine « préférence pour le désaccord » (Doury 2009) et qui échappe donc en partie aux règles de la communication polie, laquelle consiste à sacrifier ses propres intérêts à ceux d'autrui, ce qui serait en l'occurrence proprement suicidaire — tout débat est une sorte de guerre verbale (c'est un genre « polémique »)<sup>1</sup>, or la

---

<sup>1</sup> Le fait que les débats politiques se caractérisent par une certaine « violence » des échanges n'est pas propre à la France : voir par exemple Agha 1997 sur les USA ou Luginbühl 2007 sur la Suisse allemande.

politesse n'a guère sa place dans les guerres, où il s'agit avant tout d'attaquer l'adversaire pour en triompher, et il en est de même dans ces guerres métaphoriques que sont les débats. Mais d'autre part, tous les coups ne sont pas permis : les débats sont soumis à des règles bien précises qu'il convient de respecter, d'autant plus que cela se passe sous le regard de millions de téléspectateurs qui sont autant de témoins et d'arbitres de la « régularité » des échanges. C'est avec leur partenaire de plateau que les débatteurs doivent polémiquer ; mais ce sont les téléspectateurs qu'il s'agit de convaincre et de séduire, en leur offrant le spectacle d'un affrontement musclé tout en évitant de les choquer (même s'ils espèrent secrètement que survienne quelque « incident » venant pimenter la routine du débat).

Dans le contexte des débats politiques, adopter un comportement « politique » c'est éviter aussi bien la politesse excessive que l'impolitesse ostensible, et les participants sont soumis à une sorte de *double bind* : s'ils sont trop polis ils risquent d'apparaître comme insuffisamment offensifs, mais s'ils sont trop offensifs ils risquent d'apparaître comme impolis. Le dilemme s'exacerbe en contexte électoral, surtout lorsqu'il s'agit d'élections présidentielles étant donné l'importance de l'enjeu : les débatteurs doivent frapper le plus fort possible pour triompher de leur adversaire sur le plateau de la télévision, en attendant de le faire dans les urnes ; mais ils doivent aussi veiller à la « dignité du débat »<sup>1</sup>, faire preuve de *fair play* et multiplier les marques de respect envers un partenaire d'interaction qui prétend au même titre qu'eux accéder à la fonction suprême (il serait donc tout à fait malvenu de le traîner dans la boue).

S'il est particulièrement difficile pour les participants à ce type bien particulier d'événement communicatif d'adopter un comportement « politique », il est tout aussi difficile parfois pour le chercheur de catégoriser le comportement du locuteur comme « poli », « impoli » ou « non-poli ». C'est ce que nous allons voir à partir de l'exemple d'un débatteur particulier, Nicolas Sarkozy, observé dans deux contextes différents : l'émission *100 minutes pour convaincre* du 20 novembre 2003 où Sarkozy, alors ministre de l'intérieur, est confronté à Jean-Marie Le Pen, leader du Front National ; et le débat de l'entre-deux-tours des présidentielles (2 mai 2007) où son adversaire est Ségolène Royal<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ainsi que le rappelle à deux reprises Sarkozy face à Ségolène Royal :  
« madame je ne pense pas que vous élevez la dignité du débat politique en m'accusant d'être menteur »  
« avec ça madame la dignité du débat politique sera préservée ».

<sup>2</sup> Nous reprenons ici sous un angle un peu différent le résultat d'analyses précédemment menées avec Hugues de Chanay — voir Constantin de Chanay et Kerbrat-Orecchioni 2006 et 2007.

L'analyse nous permettra de soulever (à défaut de les résoudre complètement) trois problèmes :

– Lorsque les attaques sont brutales et non adoucies, doit-on parler d'impolitesse ou de non-politesse ?, la différence reposant uniquement sur la nature des normes admises en la circonstance, et il en est de même s'agissant de la question suivante.

– Lorsque les attaques sont adoucies ou indirectes, peut-on toujours parler de politesse (négative) ?

– Enfin, en quoi consiste la « polirudesse » ?

### **Les attaques non adoucies : impolitesse ou non-politesse ?**

Face à Le Pen, Sarkozy se livre à une succession d'attaques frontales, multipliant les FTA — défi, sommation, critique ou dénonciation, reproche ou coup de semonce — dont aucun adoucisseur ne vient atténuer la brutalité. Cette attitude est à mettre en corrélation d'une part avec son statut de ministre de l'Intérieur (il est, selon l'expression familière, « premier flic de France ») et d'autre part avec la nature de son interlocuteur, dont la face est suffisamment coriace pour qu'il n'y ait pas besoin de la ménager et qui passe en outre pour un débateur redoutable : Sarkozy, donc, cogne, et cogne fort. Il recourt pour ce faire à des moyens linguistiques mais aussi prosodiques et gestuels — pour ce qui est de la prosodie : recours au pattern intonatif très caractéristique consistant à découper l'énoncé en segments terminés par une chute mélodique nette et suivis d'une pause remarquablement longue (elle peut durer jusqu'à deux secondes) ; pour ce qui est de la gestualité : usage immodéré du poing fermé qui connote la volonté et la « pugnacité » (par allusion symbolique au combat de boxe), et surtout du doigt pointé accusateur ; deux gestes qui accompagnent par exemple cette extrait du réquisitoire final :

je vous mets au défi monsieur Le Pen (.) de m' citer un/ quartier où j'n'ai pas été\ (.) où j'aurais pas l'droit d'entrer\ [...] monsieur le Pen c'est une chose/ de parler (.) comme vous parlez depuis tant/d'années\ (.) de désigner des adversaires (.) de protester/ d'éructer/ (.) de désigner des ennemis à la nation (.) de jouer/ sur les peurs\ (.) c'en est une autre/ d'essayer d'faire ç'que j'fais\ [...] et vous monsieur Le Pen qu'est-ce que vous proposez pour résoudre le problème

Le comportement de Sarkozy dans ce débat se caractérise donc par une incontestable violence, mais qui ne sort pas des normes admises et n'excède pas les bornes permises : la politesse y est absente, mais *la non-politesse ne débouche pas sur l'impolitesse*. Avec le terme « éructer » nous

sommes toutefois à la limite de l'injure ; mais Sarkozy ayant eu l'habileté de laisser précédemment Le Pen s'exhiber en état d'« érucation », lorsque survient le terme sa violence apparaît comme acceptable — rien à voir avec le fameux « Alors casse-toi alors pauvre con ! » du même Sarkozy, qui serait tout à fait impensable au cours d'un débat présidentiel (on sait qu'il fut prononcé en février 2008 lors d'un bain de foule au salon de l'agriculture, à l'intention d'un visiteur ayant refusé de lui serrer la main en déclarant « Ne me touche pas tu me salis »). On peut également citer, dans le contexte cette fois d'un débat, le cas de Daniel Cohn-Bendit lançant à François Bayrou le 4 juin 2009 (émission *À vous de juger* de France 2) : « mon pote je te dis (.) jamais tu seras président de la république parce que t'es trop minable » : dans un cas comme dans l'autre on ne saurait nier avoir affaire à de l'impolitesse caractérisée, qui fut bien perçue et reçue comme telle. Notons au passage que les marqueurs de l'impolitesse sont dans ces deux exemples les mêmes : l'insulte (« pauvre con », « minable ») mais aussi le recours au tutoiement (dans un contexte qui appelle le « vous ») et au registre familier (« casse-toi », « mon pote »), même si l'effet produit n'est pas exactement le même dans les deux cas, à cause de différents facteurs sur lesquels nous reviendrons *in fine*.

Pour l'instant, contentons-nous de dire que dans le débat de 2003, le comportement de Sarkozy vise pour l'essentiel à mettre en scène un éthos de fermeté, d'autorité et même de brutalité. On n'y rencontre guère de manifestations de politesse (voir toutefois *infra*, 2.4.1.), sans pour autant que la non-politesse bascule dans l'impolitesse.

Face à Ségolène Royal (débat « Sarkolène » de 2007), Sarkozy adopte un comportement nettement différent, d'abord parce que le contexte a changé (nous sommes à la veille du deuxième tour des élections présidentielles), mais aussi sans doute parce que son adversaire est une femme : il serait du plus mauvais effet, par exemple, qu'il lui inflige ce geste viril qu'est le poing fermé, et Sarkozy s'interdit même son geste favori, à savoir l'index pointé, qui est en quelque sorte « mis à l'index » — il est assez savoureux de constater que la seule occurrence de ce geste vient de Royal, et qu'elle entraîne cette protestation de son adversaire :

calmez-vous et ne me montrez pas du doigt avec ce cet index pointé  
parc que franchement...

La gestuelle de Sarkozy est donc considérablement adoucie par rapport au débat précédent, ainsi d'ailleurs que sa prosodie (les patterns intonatifs sont restés les mêmes mais la voix est plus feutrée et « détimbrée ») et surtout son comportement verbal : si l'on pouvait parler

de pugnacité *exhibée* face à Le Pen, on parlera ici de pugnacité *enrobée* ; et l'on distinguera deux formes de cet « enrobage », la première consistant à accompagner le FTA de quelque adoucisseur censé le rendre plus « poli », et la seconde consistant à dissimuler le FTA sous un FFA (c'est ce que nous appelons la « polirudesse »).

### **Les attaques adoucies et indirectes : politesse négative ?**

Les commentateurs de ce débat n'ont pas manqué de souligner le fait que face à une Ségolène Royal très offensive, Sarkozy avait, avec l'aide de ses conseillers en communication, « mis un bémol à sa rhétorique » et « adouci son image » — et de fait, il recourt tout au long de ces 2h40 de débat à la panoplie complète de ce que les spécialistes en la matière ont décrit comme des *softeners* ou des *mitigators*.

La « mitigation » est d'abord systématique pour ces FTA particuliers que constituent les interruptions :

[madame (.) si vous me permettez d'terminer (.)

[madame Royal est-ce que vous me permettez de vous dire un mot

[si vous me permettez (.) si vous me permettez de répondre (.) est-ce que vous me permettez de répondre

[pardon pardon madame Royal mais (.) je pense que les Français (.) attendent de nous de la précision

[attend- (.) puis-je/ puis-je/ puis-je continuer

est-ce que vous souffrez que je puisse faire une phrase

ce dernier exemple pouvant même être considéré comme relevant de l'« hyperpolitesse »<sup>1</sup>.

Plus variés sont les procédés d'adoucissement des énoncés qui constituent à quelque titre une « attaque de face » pour l'interlocuteur (en l'occurrence interlocutrice), puisqu'on y trouve par exemple :

– *Les préliminaires* :

permettez que je vous pose la question

---

<sup>1</sup> Notons que la transcription de *Libération* normalise en quelque sorte l'énoncé en lui substituant « Souhaitez-vous que je finisse une phrase ? »

– Les *concessions* :

vous avez parfaitement raison mais...

(il s'agit par contre d'une pseudo-concession dans les énoncés tels que « ça c'est très intéressant parce que... » ou « c'qu'a dit madame Royal est très intéressant car... » : dans l'usage qu'en fait Sarkozy, l'adjectif « intéressant » est généralement un pseudo-axiologique positif, signifiant « intéressant *pour moi* car il me permet de monter combien vous avez tort »).

– Les *minimisateurs*, dont le plus usuel est en français l'adjectif « petit » :

deux petites remarques si vous me permettez

(dans cet énoncé, qui est lui-même un « pré- », le terme « remarque » est en outre un équivalent euphémistique de « critique »)

– La *litote* :

ce n'est pas exact

– Les *modalisateurs d'assertion* :

il me semble (.) que s'agissant de la réduction de la dette vous n'avez fixé aucune (.) piste d'économie

– Les *réparateurs* :

mais non c'est pas possible madame excusez-moi

pardon d'vous l'dire vous faites une erreur

– Les *désarmeurs* :

madame Royal ne m'en voudra pas mais (.) euh à évoquer tous les sujets en même temps elle risque de les survoler (.) de ne pas être précise

Ces procédés adoucisseurs ont en principe pour fonction d'arrondir les angles de ces FTA qui risqueraient sinon de blesser la face vulnérable de l'interlocutrice, et donc de rendre l'échange plus courtois — conformément à la définition même de la politesse négative. Mais est-ce bien toujours le cas ?

Notons d'abord que certains énoncés illustrent ce paradoxe que parfois, la présence d'un adoucisseur confirme en même temps l'existence d'un FTA : dans « Tu peux me passer le pot de confiture s'il te plaît ? », la valeur de requête indirecte se trouve confirmée par le *s'il te plaît* qui serait superflu s'il s'agissait d'une simple question, et de la même manière le réparateur « pardon » confirme le fait que Royal est bel et bien concernée par l'accusation d'immobilisme dans cette déclaration de Sarkozy :

et aujourd'hui je veux incarner le candidat du mouvement/ par rapport à l'immobilisme/ pardon madame/

Par ailleurs, l'efficacité du procédé adoucisseur dépend :

– du poids relatif de ce procédé par rapport au FTA qu'il est censé plus ou moins neutraliser : il peut se faire qu'il ne « fasse pas le poids », et la vertu adoucissante d'un minimisateur ou d'un réparateur a ses limites : on a beau mettre des gants, lorsque l'on gifle trop violemment la face d'un adversaire elle ne va certes pas en sortir indemne...

– de sa crédibilité : il peut arriver que l'adoucisseur produise l'effet d'une contradiction, par exemple dans le cas de ces « désarmeurs » censés désamorcer en la devançant une réaction négative éventuelle de la part de l'interlocuteur (« Sans vouloir te commander, ferme la porte »). On a précédemment cité l'exemple de « madame Royal ne m'en voudra pas mais à évoquer tous les sujets en même temps elle risque de les survoler de ne pas être précise » : Sarkozy ose demander bien poliment à Royal de ne pas lui en vouloir, alors qu'il porte contre elle une accusation très forte dans ce contexte (et réitérée tout au long du débat) : vous traitez tous les sujets en même temps, vous « surfez » de l'un à l'autre sans en traiter aucun en profondeur, donc les Français ne comprennent rien à votre discours, qui est tout à la fois superficiel et confus. Sarkozy récidive un peu plus loin avec :

je ne me permets pas de critiquer je vous fais simplement remarquer que si vous parlez de tout en même temps on va pas pouvoir approfondir

Mais il s'agit bel et bien d'une critique (et non d'une simple remarque comme le voudrait le correctif euphémistique) et donc la préface de l'énoncé produit l'effet d'une *dénégation*. Il en est de même dans l'exemple suivant où le pseudo-adoucisseur suit le FTA au lieu de le précéder :

moi je veux en finir avec ces discours creux (.) pas le vôtre je ne veux pas être désagréable

exemple particulièrement intéressant car la cohérence sémantique suggère une interprétation de type « je ne dis pas que votre discours est creux » quand la syntaxe de l'anaphore impose de considérer que l'antécédent de « pas le vôtre » c'est « discours creux »... S'insinue donc dans les esprits l'idée que le discours de Royal est bel et bien « creux » (ce qui est incontestablement une remarque désagréable).<sup>1</sup>

Il ne suffit pas de dire que l'on ne veut pas critiquer ou être désagréable pour ne pas le faire ou l'être. Plus généralement, il ne suffit pas — ce serait trop facile, pour les participants comme pour l'analyste — d'accompagner le FTA de quelque adoucisseur pour rendre automatiquement l'énoncé « poli » (négativement) : *on a affaire à un continuum allant de la politesse négative à la quasi-non-politesse* lorsque le procédé mitigateur est inopérant, soit parce qu'il ne suffit pas à contrebalancer le FTA, soit parce qu'il est trop peu crédible (pseudo-adoucisseur).

On peut même parfois se demander si le procédé n'a pas pour effet d'aggraver l'attaque au lieu de l'atténuer. C'est par exemple le cas des attaques *indirectes* ou *biaisées* (et non frontales), dont on mentionnera deux formes caractéristiques de la rhétorique sarkozienne :

– La *délocution in praesentia*, c'est-à-dire le fait de désigner à la troisième personne son interlocutrice principale, en s'adressant apparemment aux animateurs que l'on prend à témoin :

je ne vois pas pourquoi madame Royal ose employer le mot immoral (.) c'est un mot fort

madame Royal a qualifié mon propos de larme à l'œil

NS- Je ne sais pas pourquoi madame Royal d'habitude calme a perdu ses nerfs

SR- non je ne perds pas mes nerfs je suis en colère (.) ce n'est pas pareil pas de mépris monsieur Sarkozy

Le « mépris » que dénonce ici Royal concerne sans doute à la fois l'accusation de « perdre ses nerfs » et le procédé de la délocution : ce

---

<sup>1</sup> Pour un autre exemple de recours à la formule dénégatrice « je ne veux pas être désagréable », voir cet extrait du fameux discours prononcé par Sarkozy à l'Élysée le 22 janvier 2009 « À l'occasion du lancement de la réflexion pour une stratégie nationale de recherche » : « pardon d'être j'veux pas être désagréable mais à budget comparable un chercheur français publie (.) de 30% à 50% en moins qu'un chercheur britannique dans certains secteurs (.) et si la réalité est désagréable c'est pas désagréable parce que je le dis c'est parce que c'est la réalité ».

procédé relève en effet plutôt de l'impolitesse puisqu'il constitue un forme d'« ex-communication » de l'adversaire, ce qui n'est pas vraiment conforme au script prototypique de ce type de débat (Sarkozy est d'ailleurs le seul à y recourir, se le permettant à cinq reprises).

– Le procédé de l'*ironie*, dont voici quelques exemples parmi la douzaine d'occurrences relevées dans ce même débat :

ah c'est d'une précision bouleversante

ben avec ça on est tranquilles pour l'équilibre de nos régimes de retraite

il y a des colères que j'aurai même quand je serai présidente de la République — eh ben ça sera gai

En tant que « trope » dissimulant une valeur négative sous une valeur positive, l'ironie s'apparente au phénomène que nous allons aborder maintenant, et que nous désignons à l'aide du mot-valise « polirudesse ».

### **La polirudesse**

Dans la section précédente nous avons envisagé le cas de ces très nombreux énoncés qui ont le statut explicite de FTA mais sont accompagnés d'adoucisseurs censés atténuer la menace et témoigner de ce fait d'un certain souci de politesse. Nous allons nous intéresser maintenant à un phénomène en quelque sorte inverse : il s'agit d'énoncés qui en apparence sont des FFA (donc des énoncés « polis ») mais sous lesquels se dissimule un FTA (le cas prototypique étant représenté par ce que l'on peut appeler les « compliments perfides », du genre « Tu es bien coiffée aujourd'hui »<sup>1</sup>). Ce phénomène a été décrit par exemple par Schnurr et al.) parlant de « polite utterances with an impolite message » (2008 : 217), ou par Agha (1997) qui propose l'expression *tropic aggression* pour décrire le fonctionnement de ce procédé qu'il identifie dans le débat présidentiel de 1996 entre Bill Clinton et Bob Dole :

I use the term « tropic aggression » in this paper to describe cases of language use where an utterance implements aggressive effects in use but where its aggressive qualities are masked or veiled in some way. (p. 463)

Il semble que Nicolas Sarkozy soit passé maître en polirudesse : il y recourt au tout début du débat avec Le Pen afin de déstabiliser son

---

<sup>1</sup> Voir Kerbrat-Orecchioni 1994 : 207-211.

adversaire, et à plusieurs reprises dans le débat avec Ségolène Royal. Dans le premier cas, l'« agression tropique » vient se greffer sur un trope illocutoire (salutation à valeur de reproche) et dans le second, sur des tropes implicatifs (un présupposé ou un sous-entendu devenant le principal objet du dire). Si l'on admet que la politesse/impolitesse d'un énoncé relève des valeurs perlocutoires, le phénomène de l'« agression tropique » peut être considéré comme une forme de « trope perlocutoire », lequel vient s'ajouter à l'inventaire des tropes pragmatiques que nous avons autrefois tenté (Kerbrat-Orecchioni 1986).

### **La polirudesse se greffant sur un trope illocutoire : *Bonsoir monsieur Le Pen***

Sarkozy est sur le plateau depuis un bon moment déjà (ayant été confronté à divers interlocuteurs) quand Le Pen fait son entrée. Après avoir été salué par l'animateur de l'émission, il salue à son tour à la ronde en se dirigeant vers le siège qui lui est réservé, s'installe, et à peine assis, se lance dans une diatribe contre le monde politico-médiatique qui le traite comme un « paria ». Sarkozy le laisse faire son petit numéro durant plus d'une minute, et au moment même où après ces préliminaires adressées à la cantonade, Le Pen se tourne vers son adversaire pour passer à l'attaque nominative, voici ce à quoi l'on assiste :

LP	ASP <sup>1</sup> monsieur le ministre de l'Intérieur/ vous me donnez l'impression:./
	[ASP]
NS	[bonSOIR/] monsieur Le Pen
LP	<u>bonsoir/ bonsoir monsieur eh j'ai dit bonsoir en arrivant/ ASP mais euh vous étiez inclus collectif- dans mon bonsoir collectif</u>

Le « bonsoir monsieur Le Pen » de Sarkozy reprend à l'identique la formule précédemment énoncée par l'animateur mais avec une intonation différente (nette montée mélodique à valeur d'emphase). C'est une formule de salutation, mais qui va recevoir d'autres valeurs en surplus du fait de son emplacement bien particulier : elle interrompt en effet brutalement le tour de Le Pen, alors que celui-ci est déjà engagé depuis quelque temps dans l'interaction. Certes, c'est à la cantonade qu'il parlait jusqu'ici, on peut donc à la rigueur admettre qu'avec « monsieur le ministre de l'intérieur » c'est en quelque sorte une nouvelle interaction qui commence, enchâssée dans la précédente (un « dialogue » se trouve enchâssé dans un

---

<sup>1</sup> ASP signale une aspiration audible.

« polylogue »). Mais faut-il en conclure que dans un tel cas un nouvel échange de salutations s'impose ? Rien n'est moins sûr : notre système rituel est à cet égard flottant ; la salutation est loin d'être attendue, et elle est même pour Le Pen (dont les normes divergent apparemment de celles de Sarkozy sur ce point) tout à fait inattendue. Toujours est-il que sans cesser d'être une salutation, le « bonsoir » de Sarkozy fonctionne en même temps dans ce contexte comme un acte indirect de reproche. Cette valeur résulte d'un raisonnement implicite tel que : en engageant un échange avec moi vous auriez dû commencer par me saluer, or vous ne l'avez pas fait, donc vous n'êtes qu'un rustre<sup>1</sup>. Elle est en outre renforcée par l'intonation, sans parler de la mimique de triomphe (mouvement de bas en haut de la tête inclinée et petit sourire) par laquelle Sarkozy accueille le « bonsoir » réactif de Le Pen (sorte d'indice rétroactif de la valeur indirecte de reproche).

L'énoncé de Sarkozy possède donc une double valeur illocutoire, la valeur de salutation s'attachant conventionnellement au signifiant « bonsoir », et la valeur de reproche émergeant dans ce contexte particulier. Il appelle une double réaction, qui advient en effet : contraint de retourner la salutation (qu'il réitère même non sans agacement), Le Pen se sent aussi tenu de justifier son comportement (« j'ai dit bonsoir en arrivant mais vous étiez inclus dans mon bonsoir collectif » : réaction au reproche). Diverses valeurs interactionnelles viennent s'ajouter à ces deux valeurs illocutoires. Ainsi l'irruption inopinée de la salutation va-t-elle avoir pour effet de dérégler l'échange et de déstabiliser l'adversaire, comme on le voit dans le troisième tour : stoppé dans son élan, Le Pen, qui manifestement ne s'attendait pas à cette salutation assez inattendue en effet, produit à la fin de son tour un « raté » suivi d'une « réparation » (« vous étiez inclus collectivement dans mon bonsoir collectif ») — Le Pen est manifestement « désarçonné » (il trébuche, avant de tenter un rétablissement). Cette salutation va en outre avoir pour effet d'invalider la tirade précédente de Le Pen : comme une salutation doit normalement apparaître au tout début de l'échange, ce qui la précède devient en quelque sorte « nul et non avvenu », Sarkozy suggérant ainsi que le préambule adressé à la cantonade n'avait pas lieu d'être, et que Le Pen aurait dû d'entrée s'adresser à lui (le reproche de Sarkozy porte aussi, et peut-être surtout, là-dessus). Ainsi Le Pen se trouve-t-il en quelque sorte pris au piège de sa préface éructante : on ne voit pas bien à quel

---

<sup>1</sup> Notons d'une part que cette salutation a un caractère dialogique (car le locuteur la produit en son nom en même temps qu'il dicte à l'interlocuteur la conduite à tenir — il n'est jamais trop tard pour bien faire) ; et d'autre part qu'il s'agit d'un trope illocutoire semi-lexicalisé car la salutation-reproche est aujourd'hui bien attestée dans notre environnement quotidien (voir aussi *infra* pour un exemple en contexte scolaire).

moment il aurait pu saluer son adversaire, puisqu'au début de sa prise de parole il ne s'adresse pas à lui en particulier, et qu'au moment où il se tourne vers lui il parle déjà depuis plus d'une minute, ce dont Sarkozy va aussitôt tirer parti en lui faisant le coup de la salutation.

Quoi qu'il en soit, le « bonsoir monsieur Le Pen » de Sarkozy est en tant que salutation, poli (voire hyperpoli), mais en tant que reproche, impoli. Or c'est bien évidemment la valeur de reproche (donc l'impolitesse) qui, bien qu'indirecte, l'emporte ici (il s'agit bien d'un trope, illocutoire et perlocutoire) : l'intervention de Sarkozy n'a pas pour fonction principale de marquer une quelconque considération envers le destinataire, mais de le déstabiliser et de le mettre en position basse en lui administrant une petite leçon de savoir-vivre et en le contraignant à se justifier comme un enfant pris en faute. Mais l'astuce consiste à réquisitionner, pour cette entreprise de disqualification, une formule de politesse, ce qui permet à Sarkozy de faire d'une pierre deux coups : par cette salutation-reproche, il construit à la fois une image positive de lui-même et une image négative de son adversaire — alors qu'en fait le comportement de Le Pen, ayant « oublié » de saluer dans un contexte où la salutation est loin de s'imposer, relève plus de la non-politesse que de l'impolitesse (négative), cependant que le comportement de Sarkozy relève quant à lui d'une politesse plus que douteuse.

### **La polirudesse se greffant sur un trope implicatif**

Avec Ségolène Royal, Sarkozy use à plusieurs reprises d'un procédé similaire, en particulier dans une séquence devenue célèbre, déclenchée par une déclaration de Sarkozy sur la scolarisation des enfants handicapés. Cette déclaration provoque aussitôt une réaction ulcérée de la part de Royal qui se dit « scandalisée » par les propos de Sarkozy, qui témoignent selon elle de l'« immoralité politique » de son adversaire dont les actes contredisent radicalement ce discours « larmoyant » ; puis elle conclut sa diatribe en se déclarant « très en colère ». Sarkozy l'accuse alors de « perdre ses nerfs » et d'être « sortie de ses gonds », alors que « pour être Président de la République il faut être calme ». S'ensuit une longue négociation portant sur l'état émotionnel véritable de Ségolène Royal : est-elle *en colère* ainsi qu'elle le revendique car « il y a des colères très saines et très utiles », ou *énervée* comme le prétend Sarkozy ? La négociation piétine durant huit minutes, jusqu'au moment où il semble que Royal ait finalement réussi à imposer sa version. La parenthèse polémique va se fermer, un nouveau thème (celui de l'Europe) va enfin pouvoir être abordé au grand soulagement des animateurs... mais Sarkozy revient une fois

encore à la charge avec cet énoncé présenté comme le « mot de la fin » de la séquence :

madame Royal je ne vous en veux pas parce que ça peut arriver à tout le monde de s'énerver

Énoncé d'une superbe perfidie car s'il exprime explicitement, c'est-à-dire par ce qu'il « pose », une noble attitude d'indulgence (Sarkozy donne en quelque sorte l'absolution à son adversaire), il « présuppose » dans sa première partie que Royal a bien commis une faute et dans la deuxième qu'elle s'est énervée, donc s'énerve facilement, donc n'est pas digne d'occuper la fonction de président de la république. Et c'est évidemment ce présupposé que Sarkozy cherche avant tout à transmettre et incruste dans les mémoires.

Jetons enfin un coup d'œil sur ce qui se passe en clôture de ces 2h40 de débat. Sarkozy ayant parlé trois minutes de moins que Ségolène Royal les animateurs lui proposent de rattraper son retard, et voici comment il réagit à cette proposition :

je rends bien volontiers ces trois minutes à madame Royal (.) moi je veux être précis concret (.) et je ne juge pas ça à la quantité

On constate ici encore une contradiction entre le contenu asserté, qui témoigne d'une attitude digne d'un gentleman, et l'insinuation très malveillante que comporte l'explication fournie : « moi je veux être précis concret et je ne juge pas ça à la quantité » sous-entend en effet que son adversaire est vague et abstraite, et que son discours l'emporte par la quantité (conformément au stéréotype de la « femme bavarde »), mais certes pas par la qualité. Sarkozy a ensuite beau jeu de faire *in fine* l'éloge en bonne et due forme de sa « concurrente » :

madame Royal le sait bien (.) que je respecte son talent et sa compétence (.) donc c'est quelqu'un qui est pour moi davantage une concurrente si elle me le permet qu'une adversaire je n'ai bien sûr aucun sentiment personnel d'hostilité à l'endroit de madame Royal

Alors que Sarkozy s'est employé durant plus de deux heures à faire apparaître Royal comme une candidate peu talentueuse et incompétente (et même parfois à la ridiculiser en soulignant ironiquement l'imprécision de ses réponses), l'apparition de ces FFA (marques de politesse positive) est bien peu convaincante. Elle apparaît comme étant de pure forme, au même titre que la courtoisie ostentatoire affichée par Sarkozy tout au long du débat.

Pour en finir avec la polirudesse dans le corpus Sarkolène, mentionnons une curiosité de ce débat, à savoir la spectaculaire dissymétrie concernant l'usage des formes nominales d'adresse : Sarkozy en produit quinze fois plus que Royal (137 contre 9). Or certaines études sur ces formes ont montré qu'en France, elles étaient souvent associées à des moments de tension ou de conflit et qu'elles contribuaient à renforcer la tonalité confrontationnelle de l'interaction<sup>1</sup>. Mais en même temps, ce sont officiellement des formes de « civilité », on ne saurait donc accuser d'impolitesse leur utilisateur. La violence qu'elles exercent (si violence il y a, ce qui n'est évidemment pas toujours le cas) agit de façon insidieuse : ces formes se prêtent donc particulièrement bien à la stratégie de *disqualification courtoise* de l'adversaire que cultive très habilement Nicolas Sarkozy dans ce débat<sup>2</sup>.

Dans le contexte des débats électoraux où l'objectif principal est de terrasser l'adversaire, les attaques sont de rigueur mais l'impolitesse ouverte est proscrite<sup>3</sup>. Les attaques doivent rester dans le cadre d'une certaine « légalité », laquelle est évidemment négociable entre les participants à l'échange. Mais d'une manière générale les débatteurs se reconnaissent mutuellement le droit de formuler des FTA sans les adoucir, FTA qui relèvent donc pour la plupart de la non-politesse sans verser dans l'impolitesse. Telle est l'attitude adoptée par Royal tout au long de ce débat ainsi que par Sarkozy dans le débat avec Le Pen (avec l'exception du « bonsoir monsieur Le Pen » inaugural). Mais face à Royal, Sarkozy change de stratégie, se donnant le luxe de *combiner attaques et politesse*,

– soit en accompagnant la formulation du FTA de quelque adoucisseur : c'est la politesse négative, qui peut basculer dans la non-politesse si l'adoucisseur est insuffisant ou peu crédible, voire dans l'impolitesse s'il s'agit manifestement d'un pseudo-adoucisseur ;

– soit de façon plus insidieuse en dissimulant le FTA sous une enveloppe courtoise (« polirudesse » ou « agression tropique »). La

---

<sup>1</sup> Voir entre autres Kerbrat-Orecchioni (éd.) 2010 (l'étude de Constantin de Chanay étant en grande partie consacrée au fonctionnement des formes nominales d'adresse dans le débat « Sarkolène ») ; et sur l'ambivalence de l'emploi des termes d'adresse en contexte scolaire, Moise 2009.

<sup>2</sup> Voir aussi Fracchiolla 2008, qui parle quant à elle d'« attaques courtoises ».

<sup>3</sup> L'affirmation de Lacroix (1990 : 72) selon laquelle les débats télévisuel offriraient « une véritable pédagogie de l'impolitesse utile » nous semble en ce sens contestable.

Ce qui ne veut pas dire que l'impolitesse caractérisée soit absente du monde politique (notre étude concerne le seul cas des débats électoraux), bien au contraire — voir par exemple Bouchet et al. 2005 sur « l'insulte en politique ».

hiérarchie de ces deux niveaux de signification peut varier et le terme de « trope », qui suppose un « renversement » tel que le sens dérivé l'emporte sur le sens littéral (comme c'est le cas dans la métaphore ou l'antiphrase ironique) est donc plus ou moins approprié selon les cas. En tout état de cause, ce problème ne peut être traité qu'en tenant compte des différents niveaux de réception qui caractérisent le dispositif médiatique : il va de soi que les co-débatteurs sont beaucoup plus sensibles aux attaques qu'il subissent qu'aux manifestations de politesse, qui sont en fait destinées surtout aux téléspectateurs — Sarkozy se montre poli envers Royal afin de leur montrer qu'il est quelqu'un de poli (et de fait, tous les commentateurs ont estimé que Sarkozy avait conservé tout au long de ce débat une attitude courtoise face à une Royal offensive, voire agressive). Dans un tel contexte, l'affichage ostentatoire de la politesse vise à la construction de l'éthos du locuteur bien plus qu'au ménagement de la face de son interlocuteur.

### **Les échanges en milieu scolaire**

#### **Les caractéristiques de ce type d'interactions**

À la différence des débats politiques, les interactions en contexte scolaire n'ont pas un caractère intrinsèquement confrontationnel. Elles peuvent toutefois être le lieu d'épisodes conflictuels plus ou moins violents, généralement déclenchés par le fait qu'un(e) élève se montre impoli(e) vis-à-vis d'un(e) adulte ou d'un(e) condisciple. Ce comportement est particulièrement caractéristique des adolescent(e)s qui en troublant l'ordre scolaire et défiant l'autorité vont tenter de se construire une image de « héros » rebelle ou dominant, face à ce public que constitue l'ensemble de la classe ou de la cour d'école. Il y a en effet dans ces incidents un aspect « spectaculaire » qui apparente les interactions scolaires aux interactions médiatiques, mais les premières s'opposent aux secondes par le fait qu'elles se déroulent dans un cadre fondamentalement dissymétrique et hiérarchique (importance du facteur *Power*), ce qui nous force à envisager séparément les différents types de relations dans lesquelles peuvent s'inscrire les comportements d'impolitesse, négative ou positive. Ces comportements ne relèvent en effet pas du tout de la même logique selon qu'ils s'adressent à des adultes incarnant l'institution scolaire (logique de la contestation) ou à des pairs (logique de la domination).

Notre corpus est constitué pour l'essentiel de données notées ou enregistrées dans un collège rural de l'est de la France<sup>1</sup>.

### **La relation adulte-élèves**

La relation entre les élèves et les adultes (qu'il s'agisse des enseignants ou du personnel administratif) est la plupart du temps cordiale. Les rituels de la politesse quotidienne (salutations, remerciements, excuses, requêtes accompagnées de « s'il vous plaît ») sont si régulièrement respectés de part et d'autre qu'ils passent inaperçus, mais le moindre manquement à ces usages va généralement être relevé par la victime de ce qui lui apparaît comme une manifestation d'impolitesse.

### **Impolitesse des adultes envers les élèves**

Interestingly, when such behaviour was displayed by superiors it was rarely perceived as impolite, but rather as simply direct. When adopted by subordinates, on the other hand, impolite behavior was generally viewed as subverting existing power relations. (Schnurr et al. 2008 : 228)

Ce qui est dit ici des situations de travail s'applique aussi au cadre scolaire : les sujets dominants produisent envers les sujets dominés de nombreux FTA non adoucis qui ne sont pas perçus comme des impolitesses, car leurs auteurs sont « autorisés » à le faire, leur comportement est donc perçu comme « non-poli » (alors qu'il serait impoli s'il provenait du subordonné). Il arrive toutefois dans nos établissements scolaires que le comportement d'un adulte (enseignant ou CPE<sup>2</sup>) puisse être jugé impoli par les élèves.

#### *– Impolitesse négative*

Lorsque la CPE demande aux élèves entassés dans la cour de « mieux se ranger » en omettant de les saluer au préalable, certains élèves n'hésitent pas à lui signaler que le premier mot à leur adresser n'est pas « rangez-vous » mais « bonJOU::r », énoncé avec une prosodie emphatique qui n'est pas sans rappeler celle de la salutation-reproche analysée plus haut dans le débat Sarkozy-Le Pen (la valeur de reproche est d'ailleurs bien

---

<sup>1</sup> Ces données ont été collectées par Maryline Mathoul, qui prépare dans le cadre du laboratoire ICAR une thèse de doctorat sur les conflits entre élèves et leur résolution par la CPE dans le collège en question.

<sup>2</sup> Conseiller principal d'éducation.

perçue par la CPE, et même acceptée puisqu'elle réagit généralement par une brève excuse).

– *Impolitesse positive*

L'exemple sera emprunté au roman de François Bégaudeau, *Entre les murs* — roman rédigé à partir d'exemples authentiques récoltés par l'auteur, lui-même enseignant dans un collège réputé « difficile » de la banlieue parisienne (le contexte est donc un peu différente de celui de notre corpus de base). L'épisode est le suivant : deux élèves s'étant mal comportées lors d'un conseil de classe, l'enseignant leur reproche d'avoir eu « une attitude de pétasse », ce que les élèves reformulent non sans une certaine mauvaise foi en « vous êtes des pétasses », ce qui constitue incontestablement une insulte. L'enseignant a beau s'évertuer à rétablir la vérité de son dire, les élèves maintiennent qu'elles ont été insultées. Elles inversent le rapport de places (ce qui constitue en soi une forme d'impolitesse, ou du moins d'« insolence »)<sup>1</sup> en administrant au professeur une leçon de savoir-vivre (« ça s'fait pas d'dire ça monsieur ») que l'enseignant essaie en vain de contrebalancer par une petite leçon de vocabulaire (« on dit pas traiter on dit insulter »<sup>2</sup>) :

— Je m'excuse mais moi, rire comme ça en public, c'est c'que j'appelle une attitude de pétasses.

Elles ont explosé en chœur.

— C'est bon, on est pas des pétasses.

— Ça s'fait pas de dire ça, m'sieur.

— J'ai pas dit que vous étiez des pétasses, j'ai dit que sur ce coup-là vous aviez eu une attitude de pétasses.

— C'est bon, c'est pas la peine d'nous traiter.

— Ça s'fait pas monsieur d'nous traiter.

— On dit pas traiter on dit insulter.

— C'est pas la peine de nous insulter de pétasses.

— On dit insulter tout court, ou traiter de. Mais pas un mélange des deux. Je vous ai insultées ou alors je vous ai traités de pétasses, mais pas les deux à la fois.

— D'où vous nous insultez de pétasses ? ça s'fait pas monsieur.

— Ça y est, c'est bon, OK, d'accord, on arrête là. (p. 78)

Mais justement les choses n'en resteront pas là : elles vont s'envenimer et l'incident va donner lieu à des prolongements inattendus.

---

<sup>1</sup> L'insolence étant définie techniquement (« insolence de second ordre », en quelque sorte), comme l'adoption d'un comportement de position haute par une personne se trouvant statutairement en position basse (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 104-106).

<sup>2</sup> Sur « traiter » comme activité en soi, voir Larguèche 2000.

## Impolitesse des élèves envers les adultes

Il est évidemment plus commun que les élèves soient accusées de faire preuve d'impolitesse. Mais du fait des risques de représailles, ces manifestations d'impolitesse sont généralement tempérées par une certaine prudence : elles relèvent soit de l'impolitesse négative, soit de l'impolitesse positive mais exprimée de façon détournée (sans parler du cas précédent d'une impolitesse plus ou moins légitimée par le fait qu'elle survient en réaction à un comportement considéré lui-même comme impoli).

### – *Impolitesse négative*

Un élève arrive en retard au collège. Il est accueilli par la CPE.

CPE José/ [...] regarde l'heure

ÉLÈVE j'ai un mot/ j'ai un mot/ je sais:/

(le CPE lit la justification du retard par les parents)

CPE d'accord\ (.) bon tu peux y aller/ tu montres ça au professeur (.) en rentrant\ (.) tu t'excuses (.) et TOUT DE SUITE tu attends pas qu'on exige un mot ou quoi/ tu dis heu: (.) voilà/ je bonjour/ j'ai: j'ai vu m'sieur Guésard et j'ai un mot/ heu: (.) de mes parents\ (.) d'accord/

La CPE signifie qu'il est en retard à José, qui reconnaît les faits et présente alors un justificatif de ses parents. Ce « mot d'excuse » est accepté par la CPE qui autorise alors José à se rendre en cours en lui dictant et mimant le scénario à observer vis-à-vis de l'enseignant (scénario que l'élève n'a pas respecté vis-à-vis de la CPE) : excuses, salutation, et présentation immédiate (l'accentuation appuyée de « tout de suite » soulignant l'importance de ce gage de bonne volonté du coupable) du justificatif à fonction réparatrice : ce sont là autant d'adoucisateurs indispensables de ce FTA que constitue pour le territoire de l'enseignant comme pour sa face positive cette irruption intempestive de l'élève dans la salle de cours.

### – *Impolitesse positive : le « trope communicationnel »*

#### Premier exemple :

En classe, pendant que l'enseignante sermonne un élève qui n'a pas fait son travail, Mathilde se retourne et lance à la classe à haute voix : « elle va pas s'arrêter d'gueuler celle-là ». Après avoir été convoquée dans le bureau de la CPE, la réponse de l'élève a été : « je ne parlais pas à la prof, je parlais à la classe ».

Deuxième exemple (émission « Les pieds sur terre », France Culture, 12 février 2010) :

Dans le bureau du CPE d'un collège de la banlieue parisienne. Une élève vient d'être exclue de cours à la suite de propos jugés insolents par une enseignante : en feignant de s'adresser à un condisciple (un certain Zola) et au-delà à l'ensemble de la classe, elle a déclaré d'une voix forte en parlant de sa prof « elle me saouïle ». L'élève est alors convoquée chez le CPE auprès de qui elle est sommée de rendre compte de cette « grave incorrection » (selon les termes utilisés par le professeur dans son rapport). Elle commence par une double dénégarion, prétendant d'abord qu'elle parlait de Zola (qui est un garçon comme lui fait remarquer la CPE), puis elle réajuste son discours en prétendant qu'elle a dit « tu me saouïles » et non « elle me saouïle », mais acculée à l'évidence qu'elle parlait bien de son professeur, elle sort sa dernière cartouche :

ÉLÈVE si j' la regardais pas c'est qu'j'lui parlais pas/ (.) quand on parle à quelqu'un on le regarde dans les yeux

CPE mmhmm pas toujours hein:/ (.) vous êtes assez malins pour heu:: vous adresser au professeur sans l'regarder

Cette fois la description des faits par l'élève est correcte : elle ne s'est pas adressée directement à l'enseignante (le principal marqueur d'adressage étant effectivement la direction du regard) ; or pour qu'il y ait véritable « menace de face », donc impolitesse, il faut que l'attaque soit faite « en face » de l'attaqué — c'est du moins ce que prétend l'élève, de façon d'ailleurs bien contestable car le critère est plutôt que l'attaque puisse parvenir aux oreilles de la personne concernée... L'argument est ici d'autant plus spécieux qu'il s'agit manifestement de ce que nous appelons un « trope communicationnel », c'est-à-dire d'un cas où le destinataire principal des propos tenus (en l'occurrence : le professeur, cible de l'attaque) est autre que le destinataire apparent (en l'occurrence : Zola et l'ensemble de la classe, qui sont plutôt en réalité les témoins de cet acte de rébellion), le principal indice du trope étant l'intensité vocale, mais aussi le fait que l'élève ait commencé par mentir sur les faits, dont elle reconnaît du même coup qu'ils ont quelque chose de répréhensible. On sait que ce trucage énonciatif est fréquent dans le dialogue théâtral<sup>1</sup>, et particulièrement dans le théâtre de Molière où il constitue la ruse préférée

---

<sup>1</sup> En particulier sous la forme du pseudo-aparté consistant à feindre de parler « à son bonnet ». Il va de soi qu'au théâtre, le procédé est favorisé par la présence du public. On peut même y voir une sorte de reproduction en abyme, au niveau des personnages, de la caractéristique énonciative principale du discours théâtral, qui au niveau de la relation scène-salle fonctionne globalement sur le mode du trope communicationnel (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 92-98).

des domestiques pour critiquer ou même maudire leurs maîtres (« La peste soit de l'avarice et des avaricieux ! ») tout en les privant dans une certaine mesure de la possibilité de les châtier. Le rapprochement s'impose ici : outre l'effet comique que produit la grossièreté du stratagème et la mauvaise foi de son déni, il s'agit bien toujours pour le sujet dominé de *maximiser l'attaque en minimisant les risques de représailles*. Il n'est donc pas étonnant que les élèves fassent preuve d'une habileté particulière dans le maniement du trope communicationnel (ce que la CPE exprime en ces termes : « vous êtes assez malins pour vous adresser au professeur sans le regarder »), dont nos données nous fournissent un certain nombre d'exemples.

### **Elèves entre eux/elles**

#### *– Impolitesse négative*

Le « bonjour » entre élèves est aussi ritualisé que le « bonjour » entre élèves et adultes, la salutation verbale s'accompagnant de bises ou entre garçons de petites mises en scène gestuelles propres à la communauté des adolescents. L'absence de ce rituel de salutation est fortement marquée, déclenchant commentaires ou railleries de la part des membres de la communauté : tout se passe comme si celui qu'on ne salue pas se trouvait en quelque sorte ostracisé. L'importance accordée à ces rituels de contact apparaît entre autres dans le fait que les jeunes ont forgé des expressions spécifiques pour désigner le comportement de celui qui ne dit pas bonjour (il « passe un vent ») et le sort de celui à qui on ne dit pas bonjour (il se fait « prendre un vent »).

#### *– Impolitesse positive: le problème des insultes*

De façon nettement plus paradoxale, certains types d'insultes, dites « insultes de solidarité » ou de « connivence » (Lagorgette et Larrivée 2004, Kara 2008), peuvent également assurer cette fonction d'intégration au groupe des pairs. Les adolescents n'hésitent pas par exemple à s'interpeller à l'aide de « connard », « petit pédé » ou quelque autre formule nettement plus audacieuse et créative (encore qu'elles soient souvent prélevées sur Internet où elles prolifèrent), qui ne sont apparemment pas perçus ni reçus comme des affronts, bien au contraire<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Kara (2008 : 198-9) fournit de ces « phatèmes » particuliers (qu'il appelle aussi « marqueurs de liaison ou de reconnaissance ») les exemples suivants :  
« Allez ! on y va *bâtard* ? »  
« Allez ! vas-y, descends *fil de pute*. »  
« *Enculé de ta race*, t'as eu combien en histoire ? »

Ces pratiques font évidemment penser aux insultes rituelles bien décrites par Labov (1972). Elles posent d'ailleurs le même problème, à savoir que la frontière est ténue et poreuse entre ces insultes ludiques et celles qui constituent de véritables affronts pour le destinataire (attaques pour sa face positive). Prenons l'exemple du fameux « Nique ta mère », à propos duquel Kara affirme (2008 : 199) que le recours à cette expression « est entièrement neutralisé dans le groupe des pairs alors même qu'il constitue l'archétype de l'insulte dans le fonctionnement 'ordinaire' », les pairs dont il s'agit ici étant de jeunes garçons d'origine maghrébine. Mais il n'en est apparemment pas de même dans la population de notre corpus principal (collège rural) puisque l'on y trouve cet épisode :

Deux jeunes filles se plaignent auprès de la CPE des propos d'un garçon (lui aussi présent dans cette séance de règlement de comptes) qu'elles qualifient successivement de « vulgarités », « grossièretés » et « insultes » :

KAT il disait plein d'vulgarités/ [...] oui/ tu disais qu't'allais nous mettre heu des un coup d'poing dans la gueule [...] il a commencé à dire ça des grossièretés donc heu (.)  
 ZOE à chaque fois qu'on lui dit qué'que chose il vient nous insulter/ [...]  
 KAT i disait qu'il voulait nous frapper/  
 ZOE il m'a dit qué'que chose sur ma mère qui m'a pas bien plu [...] il m'a dit heu nique ta mère un truc comme ça donc heu:

Arrêtons-nous un instant sur cet exemple, qui est intéressant à plus d'un titre.

Outre le fait que violences verbales et violences physiques sont ici associées (les premières étant présentées comme une sorte de prélude aux secondes), il illustre aussi le mal qu'ont ces jeunes filles à reproduire à la lettre, devant un adulte, les « gros mots » qui leur ont été adressés (ce n'est qu'après bien des hésitations et euphémismes que Zoé en vient à « cracher le morceau »). Ce qui pose la question du *registre*, et de son importance dans la conception ordinaire de l'impolitesse, qui se trouve étroitement associée à la « grossièreté » (dans l'extrait ci-dessus, « dire des vulgarités », « dire des grossièretés » et « insulter » sont considérés comme équivalents). D'une part, dans notre corpus l'accusation jugée par les élèves comme étant la plus blessante est « tes parents ils sont pauvres » (conformément au principe selon lequel les injures reflètent les principaux facteurs de stigmatisation dans une société donnée, Larguèche 2009 : 31) ; mais la formule ne sera pas dite « impolie » car elle relève du registre standard. À l'inverse, un juron comme « merde », adressé à la cantonade, sera jugé

impoli (ou « malpoli ») alors qu’il ne constitue pas vraiment une attaque de face (tout au plus risque-t-il de blesser certaines oreilles particulièrement délicates). Dans la conception ordinaire de l’impolitesse, celle-ci a plus d’affinités avec le caractère « choquant » ou « grossier » de l’énoncé qu’avec son caractère « blessant ». Le registre « bas » fait plus qu’aggraver l’impolitesse d’un énoncé, il peut aller jusqu’à la constituer : un enseignant peut dire aux élève « Taisez-vous » sans aucunement passer pour impoli, mais il sera unanimement condamné comme tel s’il se permet un « La ferme ! » ou pire, « Vos gueules ! ». Et cela ne vaut pas qu’en situation scolaire (même si cette association entre impolitesse et « gros mot » est particulièrement forte chez les enfants et adolescents), comme on peut le voir avec cet exemple qui nous fait revenir un instant sur le cas des débats — il s’agit cette fois du débat sur l’identité nationale entre Eric Besson et Marine Le Pen (*À vous de juger*, F2, 14 janvier 2010) :

EB	je vous trouve <u>gonflée</u> (.) très franchement (.)
TRÈS gonflée	
	[parce que
MLP	[ <u>moi je vous trouve impoli</u> mais
EB	bon j’veais essayer de ... <u>alors je vous trouve</u>
	<u>outrecuidante si vous préférez c’est plus joli que gonflée</u> (MLP opine
	<i>vigoureusement : signe de tête et sourire</i> ) alors allons-y (.) je vous
	trouve OUTRECUIDANTE

Cela dit, il est souvent bien difficile de séparer forme et contenu lorsque l’on cherche à rendre compte de la valeur insultante d’un énoncé, laquelle dépend à la fois de son contenu sémantico-pragmatique, de sa réalisation linguistique, prosodique et mimo-gestuelle, ainsi que de ses conditions d’emploi en relation avec le statut des différents participants et les normes qu’ils ont intériorisées, lesquelles peuvent évidemment varier de l’un à l’autre. Les malentendus sont donc particulièrement fréquents dans ce domaine. Par exemple, un élève peut se laisser régulièrement taxer de « bougnoul » par ses camarades sans s’en émouvoir outre mesure, alors que les surveillants sanctionnent cet usage qu’ils estiment insupportablement raciste ; un autre élève est systématiquement surnommé « Tom Pouce » par ses pairs, mais dès lors qu’un enseignant ose utiliser ce surnom (dans une intention pourtant affectueuse), l’élève s’offusque et dénonce auprès de ses parents cet usage qu’il perçoit alors comme stigmatisant. Il faut cependant résister à la tentation de voir partout des malentendus, lesquels impliquent non seulement une divergence de normes mais aussi une inconscience de cette divergence (Kerbrat-Orecchioni 2005 : 145-156). Soit par exemple un épisode tel que celui-ci (restitué grossièrement) :

Une élève en « traite » une autre de façon extrêmement vulgaire.<sup>1</sup>  
La CEP, passant par là : « hé bien dites donc c'est du joli ! » (menace de punition)  
L'élève (pouffant) : pardon mais c'est pas méchant c'est juste pour rigoler

Il serait ici abusif de parler de malentendu : la CEP sait que l'insulte incriminée n'est pas « méchante » ni blessante pour la face de l'insultée ; elle mérite cependant d'être condamnée car elle relève des choses qui « ne se disent pas ». Quant à l'élève, elle sait que ce genre de choses ne se dit pas et qu'elle se rend coupable (d'où le « pardon » suivi d'une justification) d'une transgression des normes adultes et des règles de bonne conduite — c'est précisément sur cet aspect transgressif que repose l'efficacité ludique et la fonction de connivence de ces pseudo-insultes. Il faut donc en principe bien distinguer (même si la chose n'est pas toujours aisée dans les faits), face à des usages manifestement déviants, ceux qui reposent sur une véritable divergence de normes<sup>2</sup> et ceux qui reposent sur un désir de transgresser délibérément des normes par ailleurs parfaitement maîtrisées.

### Conclusion

Tous les FTA non adoucis et même renforcés ne sont pas automatiquement perçus comme impolis — qu'il s'agisse d'attaques entre participants à un débat médiatique, de réprimandes infligées par l'adulte à l'élève, ou d'insultes échangées entre adolescents : un même comportement peut produire des effets radicalement différents selon le contexte et le type de relation dans lequel il s'inscrit. Mais en même temps, l'impolitesse exploite de façon privilégiée certains types de phénomènes linguistiques dont on peut dire qu'ils existent dans le système de la langue à l'état d'*impolitèmes virtuels*, tout comme la salutation ou l'excuse existent comme des *politèmes virtuels* puisque leur absence constitue automatiquement dans certains contextes une manifestation d'impolitesse négative. Pour ce qui est de l'impolitesse positive, nous avons rencontré principalement, dans nos deux types pourtant bien différents de situations d'interaction, les phénomènes suivants :

– certains actes de langage comme l'insulte ou la menace, qui constituent en eux-mêmes des FTA (dont le contexte vient toutefois préciser ou infléchir la valeur perlocutoire) ;

---

<sup>1</sup> L'insulte en question étant « trou du cul ventilé ».

<sup>2</sup> Comme c'est le plus souvent le cas dans la communication exolingue.

– les termes relevant d’une registre « bas » pour renvoyer à la sphère de l’interlocuteur : tout se passe comme si l’abaissement du niveau de langue rabaisserait du même coup le destinataire lui-même de l’énoncé ;

– l’emploi d’un marqueur de familiarité « déplacé » (la valeur d’impolitesse de la forme est donc ici entièrement dépendante du contexte), le principal étant le tutoiement là où le vouvoiement est de règle<sup>1</sup> : ce « tu » parfois dit « des automobilistes » constitue sans nul doute le marqueur linguistique principal, en France, des « incidents » survenant dans l’espace public où il fonctionne quasiment comme une insulte (Moïse 2009), dans la mesure où il constitue une menace pour le territoire comme pour la face du tutoyé.

Outre ces trois procédés linguistiques, qui font d’énoncés tels que « Casse-toi pauvre con » ou « Ta gueule connasse » de véritables prototypes en matière d’impolitesse, nous avons rencontré certains procédés rhétoriques particuliers comme la « délocution *in praesentia* » ou le « trope communicationnel »<sup>2</sup>. Nous avons également constaté que la valeur d’impolitesse d’un énoncé résultait d’un écheveau de facteurs que nous allons pour terminer récapituler :

(1) son contenu sémantico-pragmatique (contenu propositionnel et type d’acte de langage), la gravité d’une attaque renvoyant à la fois à des considérations d’ordre quantitatif et qualitatif : lorsque Sarkozy reproche à Royal de dépasser les bornes de l’attaque permise en l’accusant d’être un « menteur » (« je ne pense pas que vous élevez la dignité du débat politique en m’accusant d’être menteur ») ou de faire preuve d’« immoralité politique » (ce qui est un « mot fort »), le reproche porte à la fois sur la nature de l’accusation et sur son degré de violence. Mais parfois c’est clairement la nature même de l’attaque qui est essentiellement en cause : si par exemple Sarkozy reprochait à Le Pen d’« aboyer » ou de « braire », l’accusation ne serait pas plus forte que lorsqu’il lui reproche d’« éructer », mais elle serait plus « dégradante » en s’exprimant par la voie d’une métaphore animale<sup>3</sup> ;

---

<sup>1</sup> Le texte *Entre les murs* précédemment cité fournit un certain nombre d’exemples d’incidents prenant leur source dans l’usage délibérément impoli du tutoiement par l’élève s’adressant à son professeur.

<sup>2</sup> Nous avons vu que ces procédés étaient utilisés d’une part par Nicolas Sarkozy à l’intention de Ségolène Royal et d’autre part par les élèves à l’intention de leur professeur. Les enseignants y recourent également à l’intention des élèves, avec une valeur encore différente (exemple fourni par Moïse 2009 : « j’aimerais bien ne pas entendre Hafid ce serait bien »).

<sup>3</sup> Ces métaphores animales ne sont pas toutes dégradantes au même degré : traiter son adversaire de « roquet » (Chirac à Fabius, débat présidentiel de 1986), c’est moins grave

(2) sa formulation (présence d'adoucisseurs/aggravateurs, problème du registre, accompagnement prosodique et mimogestuel) ;

(3) son cotexte et en particulier le fait que l'attaque soit une contre-attaque : le caractère réactif de l'énoncé impoli ne le rend pas pour autant poli, mais il peut dans une certaine mesure légitimer l'impolitesse et la rendre plus ou moins acceptable socialement ;

(4) enfin, toute sortes de facteurs contextuels à cet égard pertinents.

Comparons ainsi le « Alors casse-toi pauvre con » de Sarkozy et le « Mon pote je te dis jamais tu seras président de la République parce que t'es trop minable » de Cohn-Bendit :

(1) Dans les deux cas l'attaque est extrêmement violente : dans le premier, sommation en forme d'« ex-communication » suivie d'une insulte (« pauvre con » étant d'un degré de violence intermédiaire entre « petit con » et « sale con ») ; dans le second, prophétie la plus cruelle qui soit pour son destinataire (entièrement voué à l'ambition de devenir un jour président de la République), suivie d'une justification en forme de disqualification radicale.

(2) La formulation de l'attaque se caractérise dans les deux cas par le recours à un tutoiement tout à fait déplacé et donc insultant<sup>1</sup>, ainsi qu'à un registre familier dans le cas de Cohn-Bendit (« mon pote ») et carrément grossier dans celui de Sarkozy.

(3) Dans les deux cas l'attaque survient en réaction (cf. le « alors » de Sarkozy) à un comportement violemment offensant de l'interlocuteur, ce qui constitue une sorte de circonstance atténuante : « Ne me touche pas tu me salis » dans le premier cas (on peut difficilement concevoir pire insulte que cette assimilation du contact à une souillure) et dans le second le rappel, perçu comme aussi inopportun que déplaisant, d'une petite phrase sur la sexualité des adolescents extraite d'un ouvrage écrit par Cohn-Bendit en 1975.

---

que de le traiter de « chien » ; quant à la métaphore de l'« écureuil » utilisée par Le Pen à l'encontre de Sarkozy (débat de 2003 mentionné ici même : « il tourne dans sa cage ronde en se donnant l'impression qu'il fait beaucoup alors qu'il n'avance pas du tout »), elle ne fut pas d'une grande efficacité polémique pour son inventeur car Sarkozy eut beau jeu d'en inverser la connotation axiologique (« méfiez-vous ça peut être sympathique un écureuil » — pour l'analyse de cette séquence, voir Constantin de Chanay et Kerbrat-Orecchioni 2007 : 323-326).

<sup>1</sup> Tutoiement dont Cohn-Bendit s'est justifié après coup en alléguant le fait que « dans la vie » Bayrou et lui se tutoient... Mais l'argument est d'autant plus fallacieux que durant tout le reste du débat ils se vouvoient, Cohn-Bendit lui décochant même un peu plus tard un « Monsieur le Professeur » bien évidemment ironique.

(4) Restent les facteurs contextuels : d'une part, il s'agit dans le cas de Cohn-Bendit d'un débat télévisuel alors que dans celui de Sarkozy il s'agit d'une échange semi-privé (aparté lors de sa visite au salon de l'agriculture). Mais d'autre part, et c'est évidemment l'essentiel, le statut des deux locuteurs n'est pas du tout le même : la vulgarité du propos sarkozien peut apparaître comme tout à fait contraire à la « tenue » exigée d'un président de la République ; alors que « Dany » est presque un citoyen ordinaire, certes député européen, mais qui nous a accoutumés à son style turbulent et anticonformiste, et qui bénéficie auprès d'une grande partie du public français d'un fort capital de sympathie.

Ces différents facteurs sont à prendre en compte non pour déterminer si ces deux sorties sont ou non « impolies » (car elles le sont toutes deux, incontestablement), mais pour rendre compte des effets particuliers produits sur le collectif des récepteurs (qui d'une manière général ont sévèrement condamné le comportement de Sarkozy alors qu'ils se sont montrés très indulgents envers celui de Cohn-Bendit).

Remarque ultime : dans ces deux exemples on a de toute évidence affaire à une attaque *intentionnelle*. Mais il arrive que l'on puisse avoir une doute sur l'intention de nuire du responsable du comportement incriminé, or les hypothèses que l'on peut faire à ce sujet jouent un rôle décisif dans l'effet d'impolitesse (ou de politesse) produit. À propos de la situation de classe, Gayet-Viaud (2009) montre ainsi qu'elle est propice à ce qu'on peut appeler une « paranoïa interprétative » de l'enseignant dont la face est constamment exposée au regard de ce collectif qu'est la classe, qu'il peut avoir une tendance excessive à percevoir comme hostile ou du moins insuffisamment bienveillant. Dès que les élèves se mettent à bavarder, chahuter ou se rebiffer, l'enseignant risque de prendre comme une attaque personnelle et délibérée ce qui n'est qu'une manifestation de rébellion anodine contre l'institution et ses contraintes (et l'on retrouve ici le problème du malentendu)<sup>1</sup> : la « pente à la sur-interprétation » consiste alors, dit-elle, « à faire remonter de l'effet ressenti (se sentir malmené, contesté) vers la volonté, inférée, de nuire » (p. 128).

Pourtant, tout est bien affaire de bonne ou mauvaise intention, ainsi que l'énonce Arthur, ex-mauvais élève reconverti en bon élève depuis qu'il a « compris le truc » :

---

<sup>1</sup> Il faut toutefois reconnaître qu'il n'est pas toujours aisé de faire le départ entre un comportement de rébellion contre l'institution et une manifestation d'hostilité envers l'enseignant qui la représente et l'incarne, et de s'assurer que « c'est la fonction qui est visée et non la personne » (Larguèche 2000 : 98).

Moi maintenant avec les profs j'ai compris le truc. Ce qu'il faut, c'est juste leur montrer que tu te fous pas d'eux. Si t'as pas fait un truc, ton devoir ou quoi, tu vas les voir avant, au début du cours, et tu les préviens, et ça : ils a-do-rent. [...] Maintenant, comme je suis poli et tout, je dis « bonjour madame », et même en dehors des cours quand je les croise, je leur dis « bonjour madame », là ils sont trop contents, et après ben ils sont plus sympas, et c'est plus facile. (cité par Gayet-Viaud, 2009 : 129)

Arthur qui fait ici, à son insu, écho à La Bruyère définissant la politesse en ces termes :

Il me semble que l'esprit de politesse est une certaine attention à faire que par nos paroles et par nos manières, les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes. (*Les Caractères*, chap. V: 32)

La politesse est une forme d'« altruisme profitable »<sup>1</sup> : elle consiste à faire en sorte que les autres soient « contents de nous et d'eux-mêmes » mais aussi du même coup, par une sorte d'effet boomerang, que nous soyons contents des autres et de nous-mêmes : pour la conception ordinaire comme pour la théorie du *face-work*, la politesse est une sorte de *machine à fabriquer du contentement mutuel*, et l'impolitesse une machine à fabriquer du mécontentement mutuel, avec tous les risques que cela peut entraîner pour l'interaction et pour les interactants.

### Références

- Agha, Asif, « Tropic aggression in the Clinton-Dole presidential debate », *Pragmatics* 7, 1997, 461-497.
- Bégaudeau, François, *Entre les murs*, Paris, Verticales, 2006
- Bouchet, Thomas, Legget, Matthew, Vireux, Jean et Verdo, Geneviève, *L'Insulte (en) politique*, Dijon, EUD, 2005
- Bousfield, Derek, « Impoliteness in the struggle for power », in Bousfield et Locher (éds) 2008, 127-153.
- Bousfield, Derek et Locher, Miriam A. (éds), *Impoliteness in Language*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008
- Brown, Penelope et Levinson, Stephen C., « Universals in language use : Politeness phenomena », in E. Goody (éd.), *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, Cambridge, CUP, 1978, 56-289.

---

<sup>1</sup> « Lorsque, ensuite, il eut appris à mieux connaître Don Fabrizio, [...] il s'aperçut qu'une bonne partie de ce charme provenait des bonnes manières et il se rendit compte combien un homme bien élevé est agréable, car, au fond, ce n'est que quelqu'un qui élimine les manifestations toujours déplaisantes d'une grande partie de la condition humaine et *exerce une sorte d'altruisme profitable* (une formule dans laquelle l'efficacité de l'adjectif lui fit tolérer l'inutilité du substantif). » (Guiseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, trad. Jean-Paul Manganaro, Points 2007 [1958], p. 145 [italique ajouté])

- Brown, Penelope et Levinson, Stephen C., *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, CUP, 1987
- De Chanay Constantin, Hugues, « Adresses adroites — les FNA dans le débat Royal-Sarkozy du 2 mai 2007 », in Kerbrat-Orecchioni (éd.) 2010, 249-294.
- De Chanay Constantin, Hugues et Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Trente minutes pour vaincre : Cooperation et conflit dans le débat Nicolas Sarkozy/Tariq Ramadan », in L. Ionescu-Ruxandoiu (éd.) *Cooperation and Conflict in Ingroup and Intergroup Communication*, Bucarest, Editura Universitatii Bucuresti, 2006, 215-234.
- De Chanay Constantin, Hugues et Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « 100 minutes pour convaincre : l'éthos en action de Nicolas Sarkozy », in M. Broth, M. Forsgren, C. Noren et F. Sullet-Nylander (éds.), *Le français parlé des médias*, Stockholm, Acta Universitatis Stokholmiensis, 2007, 309-329.
- Culpeper, Jonathan, « Towards an anatomy of politeness », *Journal of Pragmatics* 25, 1996, 349-367.
- Culpeper, Jonathan, « Reflections on impoliteness, relational work and power », in Bousfield et Locher (éds) 2008, 17-44.
- Culpeper, Jonathan, Bousfield, Derek et Wichmann, Anne, « Impoliteness revisited : With special reference to dynamic and prosodic aspects », *Journal of Pragmatics* 35, 2003, 1545-1579.
- Diamond, Julie, *Status and Power in Verbal Interaction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1996.
- Doury, Marianne, « 'Sans faire allégeance' : l'euphémisme dans l'expression des accords et désaccords dans un débat politique », *Synergie Italie* (Numéro spécial « Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire »), 2009, 111-124.
- Eelen, Gino, *Critique of Politeness Theories*, Manchester, St Jerome Press, 2001.
- Fracchiolla, Béatrice, « L'attaque courtoise : de l'usage de la politesse comme stratégie d'agression dans le débat Royal-Sarkozy du 2 mai 2007 », in S. Heiden et B. Pincemin (éds.), *JADT 2008 : actes des 9<sup>e</sup> Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, Lyon, 12-14 mars 2008, Lyon : PUL et <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2008/tocJADT2008.htm>
- Fraser, Bruce, « Perspectives on Politeness », *Journal of Pragmatics* 14, 219-236, 1990.
- Fraser, Bruce et Nolen, William, « The association of deference with linguistic forms », *International Journal of the Sociology of Language* 27, 93-109, 1981.
- Gayet-Viaud, Carole, « La politesse dans la relation pédagogique. Éléments de réflexion sur le réglage de la distance entre maître et élèves », in V. Deshoulières et M. Constantinescu (éds.), *Les funambules de l'affection. Maîtres et disciples*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 113-133, 2009.
- Goffman, Erving, « Calmer le jobar : quelques aspects de l'adaptation à l'échec », in I. Joseph (éd.), *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Minuit, 277-300, 1989.
- Grimshaw, Allen D. (éd.), *Conflict Talk*, Cambridge, CUP, 1990.
- Kara, Mohamed, « Parlures argotique insultes », in Moïse et al (éds) 2008, T. 1, 183-201, 2008.
- Kasper, Gabriele, « Linguistic Politeness : Current Research Issues », *Journal of Pragmatics* 14(2), 193-218, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales* (3 tomes), Paris, Armand Colin, 1990, 1992, 1994.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « A multilevel approach in the study of talk-in-interaction », *Pragmatics* 7(1), 1-20, 1997.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Politeness in France: How to buy bread politely », in L. Hickey et M. Stewart (éds), *Politeness in Europe*, Clevedon, Multilingual Matters, 29-44, 2004.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine (éd.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Université de Savoie, 2010.
- Labov, William, *Language in the inner City*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.
- La Bruyère, Jean (de), *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Garnier, 1962[1688].
- Lacroix, Michel, *De la politesse*, Paris, Julliard, 1990.
- Lagorgette, Dominique et Larrivé, Pierre, « Interprétation des insultes et relations de solidarité », *Langue française* 144, 83-104, 2004.
- Lakoff, Robin T. et Ide, Sachiko (éds), *Broadening the Horizon of Linguistic Politeness*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2005.
- Largueche, Evelyne, « L'injure chez des pré-adolescents : l'influence d'un contexte », *Les Cahiers de la sécurité intérieure* 42, 173-191, 2000.
- Largueche, Evelyne, *Espèce de...! Les lois de l'effet injure*, Chambéry, Université de Savoie, 2009.
- Locher, Miriam et Watts, Richard, « Politeness theory and relational work », *Journal of Politeness Research* 1(1), 9-33, 2005.
- Luginbuhl, Martin, « Conversational violence in political TV debates: Forms and functions », *Journal of Pragmatics* 39, 1371-1387, 2007.
- Mills, Sara, *Politeness Now!*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2010, forthcoming.
- Moise, Claudine, « Espace public et fonction de l'insulte dans la violence verbale », in D. Lagorgette (éd.) *Les insultes en français: de la recherche fondamentale à ses applications*, Chambéry, Université de Savoie, 201-219, 2009.
- Moise, Claudine, Auger, Nathalie, Fracchiola, Béatrice et Schultz-Romain, Christina (éds), *La violence verbale* (2 tomes), Paris, L'Harmattan, 2008.
- Schnurr, Stephanie, Marra, Meredith et Holmes, Janet, « Impoliteness as a means of contesting power relations in the workplace », in Bousfield et Locher (éds) 2008, 212-229.
- Terkourafi, Marina, « Toward a unified theory of politeness », in Bousfield et Locher (éds) 2008, 45-74, 2008.
- Watts, Richard J., *Politeness*, Cambridge, CUP, 2003.
- Watts, Richard J., Ide, Sachiko et Erlich, Konrad (éds.), *Politeness in Language: Studies in its History, Theory and Practice*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992.

## ***DIMENSIONS DE LA TEMPORALITÉ DANS LE DISCOURS TÉLÉVISUEL***

**Lăcrămioara COCÎRLĂ**

lacramioara\_cocirla@yahoo.com

**Universitatea Ștefan cel Mare Suceava, Roumanie**

### ***Résumé***

*Tout discours télévisuel est circonscrit dans un cadre temporel précis marqué par son but et sa fin. Notre étude va considérer l'organisation de la temporalité télévisuelle sur trois axes: l'axe temporel de la réalité transmise, l'axe interne de la télévision, et l'axe temporel du téléspectateur. Au-delà des trois axes soumises à notre analyse, nous allons envisager aussi les constituants médiatiques de la temporalité dans le discours télévisuel qui nous offre une autre perspective de la temporalité du télévisuel.*

*Mots clés: discours télévisuel, temporalité télévisuelle, constituants médiatiques de la temporalité.*

### ***Abstract***

*Any televisual discourse is circumscribed to a precise temporal frame, marked by its aim. Our study will propose a temporality organisation along three axes: the temporal axis of the transmitted reality, the internal axis of television and the TV-viewer's temporal axis. Apart from these three axes, our attention will concern the media temporality constituents, such as: the briefness, the immediacy and the ephemerality, which can provide a larger perspective on the temporality of televisual discourse.*

*Key-words: televisual discourse, televisual temporality, media temporality constituents.*

### ***Resumen***

*Cualquier discurso televisual se reduce a un cuadro temporal exacto, marcado por su fin y por su finalidad. Nuestro estudio propone organizar la temporalidad televisual en tres ejes: el eje temporal de la realidad transmitida, el eje interno de la televisión y el eje temporal del televidente. Más allá de estos tres ejes, concentramos nuestra atención en los constituyentes mediáticos de la temporalidad como: la brevedad, el carácter inmediato y el carácter efímero que pueden ofrecer una perspectiva más amplia de la temporalidad del discurso televisivo.*

*Palabras clave: discurso televisual, temporalidad televisual, constituyentes mediáticos de la temporalidad.*

Les médias et la question de la temporalité ont fait l'objet de plusieurs recherches soit dans le domaine de l'information-communication, soit dans celui de la sociologie des médias. Nous allons aborder les dimensions de la temporalité dans le discours télévisuel d'une perspective sémio-linguistique. Notre corpus d'étude est constitué des émissions

télévisuelles de reportage, de talk-show et transmissions en direct que nous avons considérées représentatives pour la réalité visée: la temporalité dans le discours télévisuel. Il va, ainsi, nous permettre une investigation dont les résultats sont censés être appliqués à l'ensemble de notre domaine d'étude. L'analyse des données orales a imposé le travail de transcription des émissions, ce qui représente une étape importante de notre parcours analytique. Nos démarches seront fondés sur des raisonnements de type inductif (par l'observation d'un phénomène rencontré dans plusieurs émissions de télévision et son généralisation) et analogique-déductif (en partant des théories nous construirons des nouveaux énoncés réfléchis dans les faits enregistrés).

Le discours télévisuel présente des caractéristiques du spectacle qui suppose la re-présentation visuelle basée sur la relation qui s'établit «*entre un sujet regardant et un „montré” communiqué dans l'espace et dans le temps*»<sup>1</sup>]. Dans notre étude, nous allons considérer l'organisation de la temporalité télévisuelle sur trois axes:

a) *l'axe temporel de la réalité transmise* de la situation télévisuelle, l'axe représenté par le temps réel dans lequel se déroulent les événements. La télévision a été considérée par le théoricien Philippe Marion un média homochrome, parce «*qu'il incorpore le temps de la réception dans l'énonciation de ses messages*» qui sont conçus «*pour être consommés dans une durée intrinsèquement programmée*»<sup>2</sup>.

Dans ce contexte, on distingue la diffusion de l'information au moment du filmage et la durée intégrale de l'événement réel, qui donne à l'émission l'aspect d'un document authentique. Le discours télévisuel rend compte, ainsi, d'événements qui sont placés dans une co-temporalité énonciative, ayant un caractère de contemporanéité parce qu'il essaie de rapprocher: le moment du surgissement de l'événement, le moment de la production médiatique, le moment de la sortie du produit médiatique, le moment de la communication de la nouvelle :

---

<sup>1</sup> Gschwind-Holtzer, Gisèle, *Lé télévisuel comme spectacle*, 1985, <http://semen.revues.org/7473>, p. 1.

<sup>2</sup> Guy Lochard, Jean-Claude Soulage, *La communication télévisuelle*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 30.



Le reporter : □ *On va maintenant en direct à Uricani. Vous avez des images en direct près de la mine d'Uricani. Le cortège que vous voyez dans les images est suivi par les autos où se trouvent les cercueils des cinq morts de la tragédie d'hier soir. Les familles ont été à la morgue de Petrosani pour sortir les cercueils avec les dépouilles mortelles, parce qu'hier soir après l'explosion, les corps inanimés ont été portés directement à la morgue, après qu'ils ont été sortis de la mine d'Uricani.*  
(t. n.)

(reportage Antena 3 *Les corps inanimés de ces cinq électriciens qui sont morts à Uricani sont arrivés chez leurs familles*)

Il nous semble important de souligner ici, que, dans une émission télévisuelle, le narrateur médiatique construit son récit soit, *en simultanéité* (quand l'événement réel se déroule parallèlement au récit du narrateur), soit, comme un récit *de reconstitution* (quand l'événement réel s'est déjà déroulé).

Les récits *en simultanéité* sont les émissions qui présentent les moments de la vie sociale et politique d'habitude par un calendrier, rapportés l'instant même où ils se déroulent, c'est-à-dire, il y a simultanéité entre le temps de l'événement et le temps de la transmission : événements sportifs, cérémonies religieuses, commémorations et anniversaires, obsèques nationales, etc. En général, le cadre temporel est déterminant pour tous les genres d'émissions mais surtout pour celles réalisées en direct, car celles-ci transmettent au public le sentiment de proximité, de contact, une certaine intimité qui détient un pouvoir persuasif par excellence.

Dans le cas des récits en simultanéité, le narrateur recourt à la description, à l'explication ou à l'appréciation :

a) *la description* assure le déroulement de l'événement. «Le risque de recoupement et de redondances entre la description du narrateur et ce que voit-entend le téléspectateur-auditeur»<sup>1</sup> sera compensé par des qualifications subjectives sur les protagonistes de la scène, sur les objets,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 128.

sur l'environnement entrecoupés par des images destinées à montrer de près les visages avec leurs expressions, les objets et leurs formes, leurs couleurs:

Le reporter: □ *Loin de cette tristesse qui a entouré le moment de la messe cela a été une cérémonie tout à fait distinguée parce qu'une foule de prêtres sont venus ici à la Cathédrale Métropolitaine de Cluj Napoca [...].* (t.n.)

(reportage TVR sur l'enterrement du métropolite Bartolomeu Anania, le 3 février 2011, TVR1)

b) *l'explication* éclaircit ce qui se passe dans le présent par ce qui s'est passé avant. En usant du gros-plan et du replay la télévision reproduit des événements qui viennent de se dérouler, en les décomposant *au ralenti* (dans les matchs sportifs, par exemple) :

Le commentateur: □ *Voilà quelle phase surprenante construisent les nôtres! Une longue passe, environ 70 mètres, puis un faux ballon vers son propre but par Zambrotta... le rusé Mutu qui vainc Buffon pour la troisième fois dans sa carrière! Très intelligent!...* (t. n.)

(Le match Roumanie – Italie, 17 juin, 2008, TVR HD)

c) *l'appréciation est destinée* à capter le téléspectateur, le narrateur doit transmettre ses émotions; qui peuvent être feintes ou sincères, ayant le rôle de dramatiser le récit et d'inciter le téléspectateur à partager son enthousiasme, son indignation ou son rêve:

Le modérateur: *Seulement une fois arrivés à l'urgence, beaucoup de patients dans agonie attrapent des virus de système, des épidémies d'indifférence, des infections de misère et de négligence. Ce n'est pas possible qu'on soit guéri entièrement. Toute souffrance qu'on ait en Roumanie, il y a le risque de quitter certains hôpitaux avec une maladie de système.* (t. n.)

(émission *Reporters de la Réalité*, 8 février, 2011)

b) *l'axe interne de la télévision* correspond à la situation du discours télévisuel qui se déroule dans l'espace clos de la télévision où on joue la scène médiatique de la représentation de ce temps réel. Il y a ici des *récits reconstitués*, où les événements sont diffusés en différé avec un commentaire non simultané, souvent présentés comme des mini-reportages. Ici le narrateur qui se sent libéré de toutes les contraintes de la simultanéité, recourt aux montages, aux mises en scène, sa position étant celle d'un narrateur d'un récit de fiction. Pour cela il va mettre en place une ouverture, il va reconstituer les faits selon un principe de cohérence, il va développer un commentaire explicatif et finalement il va clôturer le récit.

Pour les récits reconstitués, le narrateur médiatique parcourt quelques étapes<sup>1</sup>:

a) *la mise en place de l'ouverture* □ c'est une séquence qui a un rôle décisif dans *la stratégie de captation*<sup>2</sup> du téléspectateur; elle en assure l'information par la déclinaison des participants, la finalité explicite de l'émission ou la thématique abordée:

Le modérateur: – *Heureuse de vous revoir, chers téléspectateurs! J'ai invité dans le studio une figure de gros plan de la culture roumaine contemporaine: Andrei Pleșu.*

*Cher Monsieur Andrei Pleșu, j'ai envisagé de vous présenter comme un professionnel de la sagesse..* (t. n.) (l'émission *Profesioniștii*, modérateur Eugenia Vodă, invité Andrei Pleșu)

b) *la reconstitution* des faits se fait selon le principe de la cohérence donné par la chronologie des événements. Quand le potentiel diégétique d'un fait est faible, le récit le construit en l'insérant dans une perspective chronologique:

L'invité: –[...]De Sinaia, je dis, j'ai emmenagé à la campagne avec eux, à...dans la Vallée de Buzău, dans un village... Pîrscov, on l'appelle, le village dont j'ai étudié plus tard...Alors, je ne le savais pas...c'était le village où était né Vasile Voiculescu. Le poète. ...Je ne le savais...mais je n'avais pas besoin parce que j'aimais tellement cette place-là et je crois que j'étais marqué...profondément par...par cette expérience d'enfance à la campagne.

Le modérateur: –*Qui a duré jusqu'à quelle année?*

L'invité: –*Mais bien sûr j'ai fait là-bas l'école primaire. Et je suis venu à Bucarest à peine dans la troisième...et jusqu'alors j'ai vécu et j'ai appris et...j'ai été...je me suis identifié avec ce village-là où j'avais passé mon enfance. Vous savez que...Simion Mehedinți disait qu'il faudrait que toutes les écoles primaires soient à la campagne.* (t. n.)

(l'émission *Profesioniștii*, modérateur Eugenia Vodă, invité Andrei Pleșu)

c) *la mise en place de la clôture du récit*. D'habitude cette clôture se termine par un nouveau questionnement en ouvrant de nouvelles perspectives. Cette séquence permet à l'animateur de l'émission de rappeler les objectifs de l'émission et d'annoncer les rencontres suivantes avec les

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 129-130.

<sup>2</sup> Guy Lochard, *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision? Repères méthodologiques*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle (UFR Communication), Paris, 2000, p. 15.

télespectateurs, une production télévisuelle étant toujours un élément d'une série d'éléments:

Le modérateur : –À tous ceux qui sont à coté de l'émission  
Garantat 100%: Salut! On se voit la fois prochaine! (t. n.) (émission  
Garantat 100%)

c) *l'axe temporel du téléspectateur* serait constitué par le temps dans lequel on construit un rapport symbolique de contact entre le temps médiatique et le temps du téléspectateur. L'étude des temps télévisuels produits ne prend sens que dans le contexte de leur réception. Les temps télévisuels sont perçus de manière différente par les téléspectateurs. Les recherches sur la pratique de zapping ont révélé l'appropriation des temps télévisuels par rapport à l'heure de la journée, au temps consacré à la télévision à la grille<sup>1</sup>.

En ce qui concerne le sujet des temps télévisuels, nous proposons de faire la distinction entre *les temps produits* et *les temps reçus et vécus* par les téléspectateurs. Une programmation du temps *verticale*, par les moments forts qui se succèdent toute la journée, et une programmation *horizontale*, par les rendez-vous qui se succèdent d'un jour à l'autre, elles se trouvent intégrées et vécues par les téléspectateurs, qui vivent et intègrent ces temps de différentes manières dans leur vie quotidienne. À partir d'ici, on pourrait ajouter que la télévision a aussi une double orientation : *référentielle* (quand elle regarde le monde extérieur qu'elle veut montrer, raconter ou commenter) et *de contact* (quand elle s'oriente vers le téléspectateur dans le but de l'émouvoir, l'inciter, le solliciter ou l'interpeller): „Elle est à la fois «instance montrante» vis-à-vis du monde extérieur et «instance montrée» vis-à-vis du téléspectateur, celui-ci étant «instance regardante»”<sup>2</sup>.

Il nous semble nécessaire ici de rappeler ici la notion de *contrat de lecture*<sup>3</sup> que le télévisuel instaure avec son destinataire qui manifeste son attitude de réception mais aussi celle de production des messages transmis. C'est-à-dire, après le prélèvement des indices *péritextuels* (annonces, génériques, etc.) ou *textuels* (verbaux, visuels) de l'émission, un

---

<sup>1</sup> Cf. François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Ellipses Edition Marketing S.A., Paris, 2007, 47.

<sup>2</sup> P. Charaudeau, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2005, p.186.

<sup>3</sup> Wolton, Dominique, *Eloge du grand public (Une théorie critique de la télévision)*, Flammarion, Paris, 1990, p. 100.

télespectateur adopte (même inconsciemment) une *position de lecture* qui oriente ses attentes et ses attitudes en vertu d'un accord implicite.

Au-delà des trois axes soumises à notre analyse, nous allons envisager aussi les constituants médiatiques de la temporalité dans le discours télévisuel qui nous offre une autre perspective de la temporalité du télévisuel.

Voilà un des constituants médiatiques, qui peut se traduire par un évanouissement du temps dans le discours télévisuel: *l'immédiateté*. La transmission en direct se traduit, ainsi, par la présence en même temps ou co-présence, quand il n'y a plus d'éloignement temporel entre l'émetteur et le récepteur. «L'immédiateté constitue le bras séculier de l'ubiquité, elles se renforcent et se crédibilisent mutuellement»<sup>1</sup>. C'est-à-dire, comme la télé peut être n'importe où, elle peut aussi être n'importe quand; comme toute distance peut être franchie, de même, la télévision a la possibilité d'intervenir à tout moment. En ce sens, Louis Porcher faisait la précision que *l'ubiquité* et *l'immédiateté* sont «l'avant et le revers de la même médaille. Ce sont deux capacités technologiques qui se présupposent l'une l'autre».

D'un autre point de vue, l'immédiateté représente un pouvoir séducteur de la télévision, un véritable moteur pour la curiosité, d'où vient aussi la difficulté de certains téléspectateurs de *décrocher* d'un programme de télévision. Avec *l'immédiateté*, le récepteur des programmes de télévision ne se sent pas un simple *usager*, il devient un *co-participant*, étant à la fois dans le réel et hors du réel.

Par ce caractère de *l'immédiateté*, le discours télévisuel donne l'impression d'une réalité qui est construite par la télévision. Devant la télé, le téléspectateur a l'impression que la réalité se construit devant soi, qu'elle est en train de se faire et cette impression lui donne un sentiment d'appartenance et de participation à cette réalité. *L'immédiateté* cultive au récepteur la sensation qu'il est l'un des protagonistes de l'émission qu'il suit, même un partenaire:

*Il devient, par simulacre, un intervenant, il s'approprié la représentation, l'incorpore, s'insère sur la grande scène du monde comme sur un théâtre, parvient à construire le spectacle dans le spectacle.*<sup>2</sup>

Le rythme et le tempo sont des caractéristiques essentielles de tout discours télévisuel. Le rythme détermine le choix de la chaîne et le zapping

---

<sup>1</sup> Louis Porcher, *Télévision, culture éducation*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 27.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 27.

par lesquels le téléspectateur se trouve en permanence à la recherche de la meilleure émission pour lui. On vit une époque de la vitesse et, alors, cela s'imprime aussi sur le transport de l'information. C'est pourquoi, cette nécessité continue de gagner du temps devient un constituant premier de la vie qui pose son empreinte aussi dans les médias. D'ici, la brièveté qui caractérise la programmation dans la télévision et qui vient aussi du découpage de la durée correspondant aussi à la disponibilité temporelle des téléspectateurs. Ceux-ci ne bénéficient plus du temps d'autrefois, car l'époque leur impose ses rythmes et les façonne. Par conséquent, la télévision adopte la brièveté dans ses offres et s'adresse aux récepteurs sous un rythme rapide. L'appropriation du temps disponible au sujet abordé est remplacée par la constriction du récepteur à entrer dans les limites de temps imposées. Le consommateur s'habitue à cette rapidité, pour lui, un rythme trop lent ennue et lui donne l'impression d'une perte de temps qui a comme conséquence soit changer de chaîne, soit changer d'activité.

Pour le récepteur, l'identité de n'importe quelle émission de télévision est donnée par son rythme, son tempo, qui constitue l'un des critères du choix d'une chaîne de télévision, le téléspectateur étant toujours à la recherche de la meilleure émission pour lui. Les émissions de télévision doivent s'adapter à une durée courte, à un flux télévisuel caractérisé par un rythme rapide et qui peut se traduire par une négation de la mémoire. Mais bien que brefs, les discours de ces émissions doivent transmettre un savoir aussi important que possible ou, au moins, donner cette illusion par une économie de la signification et une condensation du sens.

Liée au trait de brièveté, l'éphémérité représente «à la fois le vieillissement rapide et l'oubli quasi instantané»<sup>1</sup>

Toute nouvelle présentée à la télévision est par définition éphémère parce qu'elle dure pendant son apparition, pouvant être répétée pendant la durée, à la condition qu'elle garde une certaine fraîcheur en restant dans le cadre d'une actualité immédiate. C'est pourquoi le texte-discours du média se fonde autour du présent d'actualité. L'événement converti en nouvelle, à travers une mise en récit, lui donne un aspect d'épaisseur temporelle. Comme toute activité qui tient du monde du spectacle, le télévisuel est circonscrit dans son cadre temporel précis marqué par ses but et fin. Inévitablement, dans le discours télévisuel, surgit le phénomène d'irréversibilité temporelle, qui est donné par le fait que chaque instant écoulé approche l'émission télévisuelle de sa fin, étant insérée dans un flot d'images qui assure le déroulement du spectacle.

---

<sup>1</sup> Ibidem, p. 30.

Ayant envisagé quelques aspects de temporalité que l'on trouve dans le discours télévisuel, nous avons proposé trois axes temporels, qui, selon nous, donne la spécificité du télévisuel: l'axe temporel de la réalité transmise, l'axe interne de la télévision et l'axe temporel du téléspectateur. Par l'analyse de ces trois axes nous avons analysé le rôle du narrateur médiatique dans la construction des *récits en simultanéité* et des *récit de reconstitution* et les stratégies utilisées par celui-ci pour établir avec les téléspectateurs le *contrat de lecture* propre au discours télévisuel.

Du point de vue du temps média, on peut dire que la télévision est considérée, par excellence, le média de la transmission en direct, définie de ce point de vue par deux traits temporels : *la chronologie et la simultanéité*, tous les deux concernant la relation qui s'établit entre le téléspectateur et l'événement.

#### **Bibliographie**

Charaudeau, Patrick, Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social, Nathan, Paris, 1997.

Charaudeau, Patrick, Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2005.

Jost, François, Introduction à l'analyse de la télévision, Ellipses Edition Marketing S.A., Paris, 2007 (3-ème édition révisée et actualisée),.

Jost, François, „Empreintes du temps: temps différé, temps direct” in *Sémiotiques* n° 5/1993.

Lochard, Guy, Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision? Repères méthodologiques, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle (UFR Communication), Paris, 2000.

Lochard, Guy, Soulage, Jean-Claude, La communication télévisuelle, Armand Colin, Paris, 1998.

Porcher, Louis, Télévision, culture éducation, Armand Colin, Paris, 1994.

Wolton, Dominique, Eloge du grand public (Une théorie critique de la télévision), Flammarion, 1990 Paris,.

#### **Sitographie:**

Gschwind-Holtzer, Gisele, *Lé télévisuel comme spectacle*, 1985,

<http://semen.revues.org/7473> consulté le 6.01.2011

La multiplicité des temps télévisuels, 2005,

<http://temporalistes.socioroom.org/spip.php?article270>, consulté le 6.01.2011.

#### **Corpus:**

1) l'émission *Reporterii Realității*, 8 février, 2011, Realitatea TV;

2) la transmission du match Roumanie – Italie, 17 juin, 2008, TVR HD;

3) l'émission *Profesioniștii*, modérateur Eugenia Vodă, invité Andrei Pleșu, TVR 1;

4) l'émission *Garantat 100%*, modérateur Cătălin Ștefănescu, invité Cristi Puiu, TVR 1;

5) le reportage TVR sur l'enterrement du métropolitain Bartolomeu Anania, le 3 février 2011, TVR 1.

6) le reportage *Les corps inanimés de ceux cinq électriciens qui sont morts à Uricani* sont arrivés chez leurs familles, Antena 3 ([http://www.youtube.com/watch?v=02\\_6q4IJN9k](http://www.youtube.com/watch?v=02_6q4IJN9k))

## **LES MARQUEURS DE GENRE DANS LE DISCOURS POLITIQUE FEMININ**

**Alexandra SIRGHI**  
sirghialex@yahoo.com

**Université « Stefan cel Mare » Suceava, Roumanie**

### **Résumé**

*Notre étude se propose d'analyser le discours prononcé par les femmes dans l'espace politique, du point de vue de la présence/absence des marqueurs de genre. Nous nous intéressons particulièrement à la façon dont ces marqueurs discursifs (lexicaux, syntaxiques, pragmatiques etc.) réussissent à rendre les locutrices visibles ou invisibles dans un espace réservé par tradition aux hommes.*

*Mots clés : discours politique, genre, face, politesse*

### **Abstract**

*The purpose of our study is to analyse the women's discourse in the public sphere from the point of view of the presence/absence of gender markedness. We are interested in the way these lexical, semantic, syntactic and pragmatic markers manage to make the speaker visible in her discourse. We question the gender indexicality in a linguistic sphere which is traditionally dominated by men and where women must find the proper linguistic means to authorise themselves before the audience.*

*Key words: political discourse, gender, face, politeness*

### **Resumen**

*Nuestro estudio se propone analizar el discurso pronunciado por las mujeres en el espacio político, del punto de vista de la presencia/ ausencia de los marcadores de género. Nos interesamos sobretodo de la manera de la cual estos marcadores discursivos (lexicales, sintácticos, pragmáticos etc.) logran a rendir las locutoras visibles o invisibles el un campo lingüístico reservado por tradición a los hombres.*

*Palabras clave: discurso político, género, cara, cortesía*

L'idée de se pencher sur les spécificités du parler féminin n'est pas nouvelle, puisqu'il y a un nombre assez grand de travaux en sociolinguistique et en études de genre qui ont effectué des analyses pertinentes sur ce sujet.

Le but de notre étude est d'identifier les indices féminins dans le discours politique, préféré par les spécialistes en sciences du langage, vu la richesse des interprétations qu'il peut générer et attribué, par excellence et par tradition, aux hommes. Nous questionnerons donc comment (et si) les marques de genre se manifestent au niveau de ce type de discours où, le plus souvent, le féminin est occulté devant le masculin générique.

Vu le fait que la présence féminine dans cet espace de « manifestation symbolique de la relation du pouvoir »<sup>1</sup> a été longtemps (sinon encore) vue comme une transgression, la parole des femmes sera fortement marquée par un indice d'insécurité linguistique. Elles seront donc contraintes à adopter un discours masculinisé, standardisé qui semble parfois figé dans les structures de la langue de bois et qui voit toute expression de féminité comme signe de faiblesse ou d'illégitimité devant les instances du pouvoir.

Au niveau du langage ordinaire, il n'est pas difficile d'identifier les indices sexuels, puisque les rapports sociaux (de domination ou de subordination) concernent également les femmes et les hommes en tant que partenaires à rôles bien définis dans le champ social.<sup>2</sup> Par contre, au niveau du champ politique, le langage est par excellence masculinisé parce qu'il a été longtemps et exclusivement l'apanage des hommes (malheureusement les présences féminines n'ont pas vraiment compté) et par conséquent les occurrences féminines n'ont pas pu s'imposer comme norme linguistique. Les indices de féminité seront donc difficiles à identifier.

Nous avons choisi un corpus qui comprend presque 20 discours prononcés par les femmes députées dans le Parlement de la Roumanie sur le sujet de la nouvelle loi de l'éducation nationale (période avril-mai 2010). Nous nous sommes arrêtée sur ce thème justement parce qu'il offre aux locutrices la chance de s'exprimer dans un champ idéologique qui, selon les canons de la tradition, leur est propre. D'autres thèmes, plus spécialisés (tels l'économie, la défense etc.), les obligent à utiliser un langage standardisé, presque technique qui rend le genre presque invisible.

Notre analyse vise également des discours oraux, produits à la tribune du Parlement et qui sont parfois un mélange entre l'écrit et l'oral, et des discours écrits, déposés au secrétariat de la Chambre des Députés, qui sont plus élaborés et plus rigoureux, mais qui ne portent pas l'empreinte de spontanéité produite par l'interaction directe avec l'auditoire.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Salavastru C., *Discursul puterii*, Tritonic, Bucuresti, 2009, p.20

<sup>2</sup> Pour une image complète des particularités langagières des femmes, voir Coates, J. *Women, Men and Language*, second edition, Longman, London and New York, 1993, Yaguello, M., *Les mots et les femmes*, Payot, [1978], 2002, Houdebine-Gravaud, A.M., *Femeia invizibila sau despre invizibilitatea femeii in limbaj*, Iasi, Editura Universitatii Alexandru Ioan Cuza

<sup>3</sup> Nous ne pouvons pas ne pas remarquer qu'une bonne partie des femmes politiques roumaines préfèrent s'exprimer plutôt par écrit et non pas à la tribune du Parlement; un regard statistique sur les discours féminins publiés sur le site officiel de la Chambre des Députés ([www.cdep.ro](http://www.cdep.ro)) indique précisément un plus grand nombre de discours et de

Vu l'hétérogénéité professionnelle des locutrices, l'analyse du corpus nous permet d'identifier un élément tout à fait important : la qualité du discours, l'emploi de certains mots, la façon personnelle de construire les phrases sont le plus souvent le résultat de la profession des locutrices en dehors de leur activité parlementaire. C'est ainsi qu'on distingue entre un discours produit par une personne qui travaille, par exemple, dans l'enseignement ou dans les médias et dont le discours est plus travaillé et plus soigné, et un discours prononcé par quelqu'un qui vient du système juridique ou de santé publique et dont le discours est visiblement plus rigide.

### **Approche pragmatique des indicateurs du genre**

Notre démarche analytique s'appuie sur une grille d'analyse pragmatique à laquelle nous subordonnons les niveaux lexical, sémantique et syntaxique et que nous considérons comme l'approche la plus complexe du discours, non seulement du point de vue de la construction du texte, mais aussi du point de vue de l'interaction (directe ou indirecte) des actants et de leurs rapports au cotexte et au contexte.

En ce qui concerne le niveau lexico-sémantique, le discours des femmes politiques est inévitablement construit sur un paradigme de mots à valeur de concepts fondamentaux, qui font partie d'un capital symbolique collectif et qui sont légués par tradition aux femmes : *responsabilité, famille, éducation, solidarité, compassion* etc. Les études sociolinguistiques expliquent d'ailleurs qu'en vertu de leur statut de groupe minoritaire soumis aux normes de prestige explicites<sup>1</sup>, les femmes sont plus enclines à utiliser un capital symbolique qui leur assure l'autorité morale au sein de la communauté.

La distribution inégale et, à notre avis, discriminatoire, des femmes dans les commissions parlementaires<sup>2</sup> explique l'emploi d'un fond lexical lié plutôt au paradigme de la féminité qu'à celui de la masculinité. L'appel

---

déclarations politiques déposés au secrétariat de l'institution que celui des discours produits à la tribune du Parlement.

<sup>1</sup> On affirme d'une part, que les femmes se conduisent d'après un système de normes de prestige explicites (*overt prestige norms*), et d'autre part, que les hommes se soumettent à un système de normes implicites (*covert prestige norms*) (voir Trudgill, P., *Sociolinguistics, An Introduction to language and society*, Penguin Books 1983).

<sup>2</sup> La plupart des députées sont distribuées dans les commissions concernant l'enseignement, la santé, la famille, le travail, la protection sociale, l'égalité des chances (entre 5 et 8 par commission). Dans les autres commissions leur présence est presque invisible (cf. [www.cdep.ro](http://www.cdep.ro)).

aux mots à valeur symbolique est d'ailleurs une des spécificités du discours féminin que la sociolinguistique explique par un penchant inhérent des femmes à s'approprier un langage qui les identifie en tant que mères, responsables de l'éducation des enfants, gardiennes de la tradition et de la langue normée.

Si l'on passe en revue les discours du corpus traitant le sujet de l'enseignement, on découvre une abondance d'items lexicaux qui relèvent du cadre éducationnel, dont le paradigme comprend une terminologie spécifique: *curriculum, programme scolaire, fixation dans l'enseignement, enseignant, abandon scolaire, compétence, performance, système d'enseignement, réforme, capital humain* etc. Le langage presque technique, dépourvu de toute dimension subjective, met en lumière les compétences professionnelles des locutrices, leur objectivité et leur habilité à manier des termes tout à fait spécialisés.

Les textes analysés montrent que les locutrices s'assument les discours sur l'éducation non seulement en tant que professionnelles qui travaillent sur le texte de la loi, mais également en tant que représentantes d'une catégorie sociale à laquelle la tradition a réservé les rôles de mère, enseignante, responsable de l'éducation des générations futures. Il est vrai que le féminin n'est pas marqué explicitement, mais la manière de construire les phrases et d'employer des mots du paradigme de la famille devient incontestablement un indicateur de genre.

*Copiii și nepoții mei au fost și sunt beneficiarii educației oferite de grădinița, școala și universitatea românească. (S. M. Ardeleanu)<sup>1</sup>  
Am citit legea gândindu-mă nu doar la copilul meu, ci la întreaga generație care se va instrui în acest cadru [...]. (A. Săftoiu)  
Cel mai important document îl va reprezenta curriculum sau programa școlară și manualul școlar. Acolo e baza pentru ce vor învăța copiii noștri, nepoții dumneavoastră. (A. Săftoiu)*

Cette image double, issue de la convergence des deux sphères, publique et privée, soulève d'autres questions, à savoir comment les locutrices se révèlent dans leurs discours en tant que femmes et quels sont les items lexicaux, à part ceux faisant partie du capital symbolique, qui facilitent la dé-codification de leur identité de genre.

Le corpus ne contient que très peu de situations où l'on peut deviner le sexe du locuteur, parce que les indices sexuels présents dans le texte sont

---

<sup>1</sup> Nous préférons rendre les exemples en roumain parce que la traduction sera, à notre avis, une réinterprétation du texte soumis à l'analyse. Nous nous contenterons quand même de traduire en français des syntagmes courts ou des mots isolés du corps du texte.

assez rares (sinon totalement absents). L'identification en tant que *femme* se fait soit en vertu du statut de mère (comme dans les exemples ci-dessus) soit en vertu du statut de « femme de » quelqu'un. Il y a des cas où seulement les détails personnels (concernant la profession ou la famille) ou la mise en rapport avec le partenaire masculin peuvent indiquer si l'émetteur du discours est une femme.

Sunt *medic* într-un spital în care se internează urgențe. [...]Vin în situații critice, în care eu, ca *medic*, nu pot să fac un diagnostic pe baza anamnezei pe care o fac acestor pacienți, împreună cu familiile lor.

De aceea, o să vă spun și o anecdotă despre viața mea: nu m-am căsătorit cu *un maghiar*, pentru că nu am știut suficient de bine limba maghiară, familia dânsului fiind din Turda, și nu m-au acceptat. (S. M. Draghici)

Ici la locutrice s'identifie elle-même par le mot *médecin/medic* (masculin, sg.) et par conséquent elle s'assume de manière volontaire l'inclusion dans une catégorie professionnelle qui, au niveau dénomiatif, occulte le féminin<sup>1</sup>. Seulement au moment où elle apporte en discussion un détail personnel, celui de ne pas avoir épousé un Hongrois à cause des barrières linguistiques, on se rend compte qu'il s'agit d'un locuteur féminin. Dans ce contexte le sexe n'est pas effectivement indiqué, mais plutôt suggéré.

La situation ci-dessus est isolée puisque la plupart des textes proposés pour l'analyse sont presque totalement dépourvus de spécifications relatives au genre. Dans l'absence de tout indice de genre au niveau du texte, le lecteur est mis en situation d'impossibilité de déchiffrer le sexe du locuteur. La dé-codification est empêchée souvent par les auto-évaluations des locutrices qui se qualifient elles-mêmes en utilisant des termes généraux, masculins, vagues, le féminin étant presque définitivement jeté dans un coin d'ombre (*candidat, demnitar, profesor, parlamentar*).

[...] am intrat în politică acum nici două săptămâni și în momentul campaniei electorale, propuneam un proiect pe care dumneavoastră m-ați ajutat să-l duc la capăt. Este vorba, de fapt, despre

---

<sup>1</sup> Pour une vision exhaustive sur la féminisation des noms de métiers et sur les implications psycho-sociales de certains emplois, voir Houdebine-Gravaud, A.M., *Féminisation des noms de métiers*, Harmattan, Paris, 1998, et Călărășu, C., *Studii de terminologie a profesiunilor, încercare de sociologie lingvistică*, Editura Universității București, 2005

domnul Cătălin Croitoru care l-a preluat și, pentru că eu eram *un candidat* la vremea respectivă, l-a adus în fața dumneavoastră [...] <sup>1</sup> (T. Trandafir)

Un cas intéressant est l'emploi du mot *professeur/profesor*<sup>2</sup> qui, par opposition au nom *médecin/medic* connaît la forme de féminin *professeure/profesoară* que la langue met à la disposition de la locutrice, mais qu'elle évite délibérément. Une explication possible serait la distinction que l'on fait généralement en roumain entre la forme de masculin, qui désigne non seulement l'enseignant, la personne qui enseigne dans une institution scolaire, mais aussi un titre académique (masculin générique), et la forme au féminin indiquant justement la personne de sexe féminin qui travaille dans le système d'enseignement pré-universitaire. Dans notre exemple la locutrice est professeure dans une institution universitaire et l'emploi du féminin pourrait produire une confusion concernant son statut socio-professionnel. Son choix est donc interprétable et fait la preuve que, même si la langue offre des variantes féminines aux noms de métiers, il arrive parfois que les mentalités restent encore figées dans un monde ayant des repères masculins forts.

Il arrive parfois que seulement l'accord de l'adjectif au féminin et l'emploi anaphorique d'un autre nom féminin ou d'un pronom permettent une distinction claire au niveau du genre du locuteur.

În calitatea mea de *demnitar ales* prin alegerile uninominale, la primul mandat, *aleasă* datorită notorietății (în sens pozitiv), pe care mi-am câștigat-o după 20 ani de muncă cu oamenii, oameni care mă respectă și pe care îi respect chiar dacă am ajuns *parlamentar*, doresc să vă aduc la starea de normalitate, pe care profesia v-o impune. (L.Rosca)<sup>3</sup>

Sunt *absolventă* de o facultate foarte grea [...]. (L. Rosca)

Eu *una* îmi exprim mari rezerve că autoritatea noastră locală are mai multă conștiință și mai puțină teamă, alții spun respect, față de șefii de partid. (A. Săftoiu)

Du point de vue syntaxique, donc du point de vue des règles de construction d'un discours cohérent sur des structures grammaticales correctes, nous visons à souligner la fréquence de certains syntagmes, la façon de construire les phrases, la préférence pour certaines catégories

<sup>1</sup> L'utilisation des italiques nous appartient.

<sup>2</sup> Sunt *profesor* de peste 30 de ani în România. (S.M.Ardeleanu)

<sup>3</sup> Il faut remarquer une certaine hésitation, quant au genre, de la part de la locutrice par l'emploi du même adjectif, d'abord au masculin et ensuite au féminin: *ales/aleasă*

grammaticales, afin de tirer des conclusions pertinentes sur la présence/absence des indices féminins.

L'analyse des structures syntaxiques soulève la question si les femmes respectent les règles de construction des phrases et la cohésion du texte plutôt que les hommes (la sociolinguistique a conclu d'ailleurs que la langue soutenue est spécifique aux femmes, tandis que la langue verte est employée précisément par les hommes<sup>1</sup>).

Du point de vue de la fréquence des unités syntaxiques, on dirait également que le discours des femmes, au moins tel qu'il se présente dans le corpus étudié, est assez hétérogène puisqu'on y rencontre une distribution équilibrée de syntagmes nominaux et verbaux. On a d'une part des parties de discours que l'on peut qualifier comme nominales par l'emploi fréquent des noms et des adjectifs, ce qui imprime au texte un caractère statique, décriptif. C'est ainsi que la loi de l'éducation nationale devient un sujet de controverse soumis aux « *déclarations partisans* », aux « *orgueils déchaînés* » et aux « *parti-pris politiques gênants* » (S.M.Ardeleanu) ; elle est impérative et « *répond aux problèmes émergents de la société roumaine et veut imprégner un trajet sûr et correct au capital humain de la Roumanie.* » (D.M.Chircu)[n.t.]

D'autre part, il y a le discours de l'action (construit sur des verbes), dynamique, parfois impératif, qui a une dimension illocutionnaire et perlocutionnaire, et qui prend la forme d'un discours de l'« agir politique »<sup>2</sup>. L'emploi des verbes tels, *croire, vouloir, dire, exiger, demander, falloir, devoir*, etc. ancre le locuteur dans son discours et indique son intention de se faire entendre et de mobiliser son auditoire dans un mouvement d'adhésion.

*Cer ministrului educației, Daniel Funeriu, să se implice și să rezolve problema acestor cadre didactice care au căzut pradă incompetenței și deciziilor contradictorii ale Guvernului. Cer reprezentanților Guvernului să pună capăt debandadei și minciunii cu care tratează sistemul de învățământ și personalul didactic! (L. Varga)*

*Sistemul de educație din România trebuie să înceteze să mai piardă dascăli bine pregătiți, iar școala și slujitorii ei trebuie să-și recâștige locul și rolul în societatea românească. (L. Varga)*

---

<sup>1</sup> voir Baylon, C. , *Sociolinguistique. Société, langue, discours*, Nathan, 1991, Boyer, H., *Introduction à la sociolinguistique*, Dunod, 2001, Calvet, J-L , *La sociolinguistique*, PUF, 1998

<sup>2</sup> Mayaffre, D., *Paroles de président. Jacques Chirac (1995-2003) et le discours présidentiel sous la Ve République*, Honoré Champion, Paris, 2004

Nu puteți și nu aveți voie să denigrați prin atitudinea luată de unii dintre liderii domniilor voastre, clasa politică din România. (L.Varga)

L'impératif, un marqueur d'autorité discursive qui légitime le locuteur devant l'auditoire, apparaît dans le texte soit comme acte de langage direct :

*Nu ingropati reforma din educatie ! (D. M. Chircu)*  
*Alăturați-vă celor care au reușit să redacteze, cu ajutorul dumneavoastră, un text coerent ca punct de plecare al unei mari reforme: reforma în educație! (S.M.Ardeleanu)*  
În caz contrar, există o singură soluție: să demisioneze și să plece! (L.Varga)

soit comme acte de langage indirect :

În acest context, *reiterez solicitarea* pe care i-am făcut-o și în scris ministrului [...] aceea de a elibera fotoliul de ministru al educației, predând mandatul cuiva interesat și capabil. (A.S. Gorghiu)

Nous glissons déjà vers le territoire de la pragmatique, occasion d'insister encore une fois sur l'impossibilité d'opérer une délimitation en termes absolus entre les divers niveaux d'analyse.

### **La politesse comme stratégie féminine de construction du discours**

Du point de vue de la façon dont les femmes se rapportent à la situation de communication, nous rejoignons la théorie de la politesse, formulée par Goffman, ensuite par Brown et Levinson et reprise par Kerbrat-Orecchioni<sup>1</sup> et les conclusions des études sociolinguistiques et de genre qui qualifient le discours des femmes comme consensuel, poli, hypercorrect, plus enclin à ménager la « face<sup>2</sup> » de l'autre. La politesse (négative ou positive<sup>3</sup>) deviendrait donc un trait particulier de la parole des

---

<sup>1</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., *Le discours en interaction*, Armand Colin, 2005

<sup>2</sup> Goffman définit la « face » en tant que « valeur sociale positive » revendiquée par une personne à travers ses comportements sociaux (idem, p. 194).

<sup>3</sup> Nous envisageons la dichotomie politesse positive-politesse négative en termes d'emploi des actes flatteurs envers autrui (FFA, Face Flattering Acts) ou par contre d'atténuation des menaces envers la face d'autrui (FTA, Face Threatening Acts). (voir Kerbrat-Orecchioni, ibidem, p.203-210), Rovența-Frumușani, D., *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, Tritonic, Bucuresti, 2005, p.56)

femmes qu'il serait tout à fait intéressant d'évaluer dans un contexte qui est défini comme espace conflictuel par excellence.

Pour ce qui tient des procédés de construction de la politesse, l'analyse des discours proposés nous mène au constat qu'il y a une présence assez faible des indicateurs de genre, ce qui indique que les femmes associent l'espace politique à un champ conflictuel où les FTAs sont plus fréquents que leurs pendants positifs (FFAs) et où la politesse (au sens strict du terme, tel qu'il est envisagé dans l'analyse des conversations<sup>1</sup>) devient un combat constant pour ne pas perdre sa « face » devant les adversaires politiques.

On a d'une part des séquences discursives neutres, qui ne font aucun compromis par rapport aux interlocuteurs, adversaires ou partenaires politiques et qui sont marqués par des mots à valeur non-négociable, tels : *décidément/hotărât, il est absolument nécessaire/este imperios necesar, absence terrible des modèles/lipsa cruntă de modele, le cauchemar qui gouverne dans le monde de l'arbitraire/coșmarul care conduce în lumea arbitrariului*<sup>2</sup>, mais on a également des exemples de discours qui font appel de manière explicite aux procédés de politesse mentionnés par la pragmatique, pour assurer le succès de la communication. Parmi ceux-ci nous réperons dans les textes soumis à l'analyse :

#### - L'emploi des actes de langage indirects

Îmi amintesc că în timpul comisiei, domnul Dumitrescu spunea tot timpul: "vă rog eu nu mai vorbiți că nu mă pot concentra..." Am aceeași rugămintă. (A.Săftoiu) – pour masquer une demande directe (au lieu de *Ne parlez plus!*)

În acest context, *reiterez solicitarea pe care* i-am făcut-o și în scris ministrului, despre care l-am informat și pe Emil Boc, aceea de a elibera fotoliul de ministru al educației, predând mandatul cuiva interesat și capabil. (A.S. Gorghiu) – pour masquer un impératif formulé à l'adresse du premier-ministre de présenter sa démission

Am să vă rog să fiți puțin atenți. (A. Săftoiu) – pour atténuer un impératif (au lieu de *Soyez attentifs!*)

Dați-mi voie să salut prevederile introduse de noul proiect în privința acestei categorii speciale. (S.M.Ardeleanu) – impératif atténué par la demande de permission .

#### - Emploi des adoucisseurs (excuses, justifications, minimalisations)

---

<sup>1</sup> « ensemble des procédés conventionnels ayant pour fonction de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle, en dépit des risques de friction qu'implique toute rencontre sociale. » (Kerbrat-Orecchioni, ibidem, p.189)

<sup>2</sup> S. M.Ardeleanu

E o lege care cere mult mai multă cumpătare și, iertați-mă că o spun, responsabilitate din partea tuturor (A.Săftoiu) – excuse formulée pour adoucir une critique dure à l'adresse des gouvernants qui ne montrent aucune responsabilité dans leurs actions.

Vă rog să-mi permiteți să fac o precizare. (A.Săftoiu) – *vă rog/je vous prie* adoucit la précision à venir qui pourra ne pas plaire à l'auditoire.

De aceea, vă rog foarte mult, colegii de la UDMR, să acceptați că este nevoie ca cetățenii români de etnie maghiară să știe mai bine să vorbească românește. (S.M.Draghici) – atténuation de l'impératif (au lieu de: *Acceptez l'idée qu'il est absolument nécessaire que les citoyens roumains d'ethnie hongroise apprennent le roumain!* )

#### - Emploi du conditionnel

*Aș vrea să vă spun că Legea educației nu stă într-un deget.* (A.Săftoiu) – *formulation atténuée, au lieu de: Décidément la loi de l'éducation ne dépend pas d'un seul doigt/d'un seul homme.*

Ar fi total greșit să credem cumva că o dată cu votarea legii în Parlament treaba e ca și făcută. (idem) – *formulation atténuée, au lieu de: Il est absolument incorrect de penser que l'adoption de la loi dans le Parlement résoud le problème de manière définitive.*

Toujours comme marque de féminité, il faut remarquer aussi la présence des dialogues (avec l'auditoire, avec d'autres personnages politiques, présents ou non dans la situation de communication, ou avec soi-même), qui sont employés pour dynamiser le discours.

Și vreau să vă citesc o singură motivație în favoarea istoriei românilor și geografiei României să se predea în limba română.<sup>1</sup> Și vă rog să fiți un pic atenți. Deci, care e motivația? Toți elevii, indiferent de etnie, au cetățenie română și este firesc să cunoască evenimentele istorice și personalitățile care au contribuit la afirmarea României. (A.Săftoiu)

Mi-ar fi plăcut, recunosc, să aud și restul comentariilor ministrului Funeriu, de exemplu din ce crede domnia sa că mai trăiesc profesorii. Meditații va spune, probabil. (A.Gorghiu)

Eu nu cred că prea multă școală strică. Da. Strică școală multă și ineficientă. (A.Săftoiu)

---

<sup>1</sup>La formulation appartient à la locutrice. Nous reproduisons la phrase telle quelle, sans intervenir sur sa forme.

Nous ne pouvons pas laisser de côté les questions directes qui, même si elles font partie des FTAs par une certaine violation de l'intimité mentale de l'interlocuteur, montrent l'habileté des locutrices d'interagir avec l'auditoire, de l'impliquer dans la dynamique du discours, de soutenir un échange verbal intelligent et inspiré avec les adversaires masculins, et même de les ridiculiser.

Știți care a fost surpriza în comisie? În momentul în care celelalte minorități [...] ne-au cerut să introducem un alineat nou, care știți ce însemna? Excepție de la acest alineat. (A.Săftoiu)

Îl văd aici pe domnul Prigoană și vă întreb, domnule Prigoană, știți cumva să faceți diferența între propoziția circumstanțială concesivă de cea consecutivă? (A.Săftoiu)

Il y a des cas où les formes de politesse ont une finalité contraire à celle d'atténuer les FTAs. L'ironie devient un moyen efficace d'ironiser les pratiques utilisées souvent dans le Parlement ou d'exprimer, de manière indirecte, des critiques dures à l'adresse des adversaires politiques. Par l'emploi de l'ironie les locutrices détournent le sens de la phrase et expriment justement le contraire de ce qu'elles disent.

Vă mulțumesc foarte mult. Am văzut că toată lumea când ajunge aici, primul lucru face asta. Mulțumesc foarte mult, doamna președinte. (T.Trandafir)

Dar, să nu supăr pe nimeni, las deoparte această teribilă funcție [rector] și revin la umilul învățător și școala primară. (A.Săftoiu)

Apreciez foarte mult că la finalul acestei legi care ne-a luat doar o zi s-o dezbaterem, suntem la fel de grăbiți și la plecare. Semne bune! (A.Săftoiu)

### **En guise de conclusion**

Le corpus analysé nous fait remarquer qu'en dépit des procédés de politesse employés dans les discours des femmes politiques, ces occurrences n'apparaissent pas de façon systématique et qu'elles sont plus présentes dans les discours oraux plutôt que dans ceux écrits. Les exemples soumis à l'analyse nous mènent à la conclusion que le discours formulé par les locutrices est atténué, qu'il est construit sur des moyens consensuels pour gérer une situation à potentiel conflictuel et pour ne pas léser l'interlocuteur. Le discours, déterminé à la fois par son contexte et par son cotexte, a une valeur indicielle faible par rapport au genre et, par conséquent, les cas où la présence féminine est visible sont assez rares.

L'occultation du féminin dans le langage politique est le résultat d'un état de choses présent au niveau psycho-social : les femmes sont reconnues comme légitimes surtout dans l'espace domestique et leur manifestation dans le champ politique est vue encore comme une transgression. Par conséquent, toute expression identitaire dans l'espace public devient une lutte non seulement avec les mentalités collectives mais aussi avec elles-mêmes. Il arrive que même si la langue leur offre des structures langagières différenciées par rapport au genre, elles continuent à choisir et à employer le langage masculin, neutre comme norme linguistique.

Loin d'être une approche exhaustive, notre étude propose une esquisse des marqueurs de genre présents dans le discours politique et ouvre des perspectives multiples sur l'analyse des discours des femmes.

#### **Bibliographie**

- Baylon, C. , *Sociolinguistique. Société, langue, discours*, Nathan, 1991  
Boyer, H., *Introduction à la sociolinguistique*, Dunod, 2001  
Calvet, J-L , *La sociolinguistique*, PUF, 1998  
Călărășu, Cristina, *Studii de terminologie a profesiunilor, încercare de sociologie lingvistică*, Editura Universității București, 2005  
Coates, J., *Women, Men and Language*, second edition, Longman, London and New York, 1993  
Goffman, E., *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Comunicare.ro, 2007  
Houdebine-Gravaud, A.M., *Femeia invizibila sau despre invizibilitatea femeii in limbaj*, Iasi, Editura Universitatii Alexandru Ioan Cuza  
Houdebine-Gravaud, A.M. , *Féminisation des noms de métiers*, Harmattan, Paris, 1998  
Kerbrat-Orecchioni, C., *Les interactions verbales. Approche interactionnelle et structure des conversations* (tome 1), Armand Colin, 1998  
Kerbrat-Orecchioni, C., *Le discours en interaction*, Armand Colin, 2005  
Mayaffre, D., *Paroles de président. Jacques Chirac (1995-2003) et le discours présidentiel sous la Ve République*, Honoré Champion, Paris, 2004  
Roventă-Frumușani, D., *Analiza discursului. Ipoteze si ipostaze*, Tritonic, Bucuresti, 2005  
Salavastru, C., *Discursul puterii*, Tritonic, Bucuresti, 2009  
Trudgill, P., *Sociolinguistics, An Introduction to language and society*, Penguin Books 1983  
Yaguello, M., *Les mots et les femmes*, Payot, [1978], 2002  
<http://www.cdep.ro/> consulté le 15 mars 2011

**LE NÉOLOGISME DANS LES TRADUCTIONS ROUMAINES DE  
VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT DE CÉLINE.  
PROBLÈMES D'ACCUEIL LINGUISTIQUE ET CULTUREL**

**Bianca ROMANIUC-BOULARAND**

bianca.boularand@yahoo.fr

**Université Paris-Est, France**

**Résumé**

*Tout en représentant les germes des créations céliniennes ultérieures, exubérantes, luxuriantes, jaillissements d'une spontanéité incontrôlée, les néologismes du premier roman de Céline, Voyage au bout de la nuit, se caractérisent par une timidité spécifique, qui est loin, toutefois, d'échapper aux exégètes de son œuvre. Les formes néologiques inventées suivent en règle générale une stratégie génétique qui consiste à mettre à profit la dérivation, soit pour remplacer le suffixe normal par un nouveau suffixe, soit pour remplir certaines cases sémantiquement vides du français. L'analyse des deux traductions roumaines montre qu'aux termes déformés ou inexistantes dans les dictionnaires français correspondent, en règle générale, des équivalents roumains normatifs, sans que l'on puisse constater, par ailleurs, que l'invention affecte, par compensation, d'autres mots. Est-ce entièrement la faute du traducteur ? Le contexte linguistique, voire culturel, semble s'y mêler d'une façon insidieuse. Notre entreprise sera dirigée vers la mise en évidence de quelques différences franco-roumaines qui semblent, a priori, influencer sur la place réduite réservée à cette forme de néologisme « léger », différences accompagnées, le cas échéant, de certaines propositions de contournement censées compenser l'inhérence linguistique.*

*Mots-clés : Céline, Voyage au bout de la nuit, traduction français-roumain, néologisme.*

**Abstract**

*In Céline's first novel, Journey to the end of the night, the neological creations are rather simple. The invented lexical forms generally follow a strategy that consists in using derivation, either to replace the regular suffix with a new one, or to fill in some absence in the French language. The analysis of the Romanian translations shows that the altered or nonexistent terms were replaced by normative equivalents. Moreover, the lexical creation does not affect the other words. It is not entirely the fault of the translator. The linguistic and cultural context seems to play a central yet imperceptible role. Our objective is to show some French-Romanian differences that influence the reduced place reserved for this kind of neologism, and to propose some solutions able to compensate for the linguistic and cultural incongruities.*

*Key words : Céline, Journey to the end of the night, French-Romanian translation, neologism.*

**Riassunto**

*Nel primo romanzo di Céline, Viaggio al termine della notte, le creazioni neologiche sono abbastanza timide, ma tuttavia sono lontano di sfuggire ai critici letterari*

della sua opera. Le formazioni neologiche inventate seguono generalmente una strategia di creazione che consiste nel mettere a profitto la derivazione, o per sostituire il suffisso normale con un nuovo suffisso, o per riempire dal punto di vista semantico certi scomparti vuoti della lingua francese. L'analisi delle due traduzioni rumene mostra che ai termini deformati o inesistenti nella lingua francese corrispondono, generalmente, degli equivalenti rumeni normativi, senza che si possa constatare, peraltro, che la creazione affetta, in compenso, altre parole. Non è unicamente l'errore del traduttore. Il contesto linguistico e culturale sembra agire insidiosamente. Il nostro obiettivo è quello di mettere in evidenza alcune differenze franco-rumene che sembrano influire sulla presenza ridotta dei neologismi nelle traduzioni rumene, e di proporre alcune soluzioni per compensare l'inerenza linguistica.

Parole chiave : Céline, *Viaggio al termine della notte*, traduzione franco-rumena, creazioni neologiche.

Dans l'une des premières études sur le lexique célien, Yves de la Quérière remarquait que « la formation de mots entièrement nouveaux est assez rare dans le *Voyage* »<sup>1</sup>. Ces inventions lexicales témoignent, de surcroît, d'une certaine timidité. En effet, dans le premier roman de Céline, les créations, construites comme des produits naturels de la langue, « en épousant naturellement les rythmes créateurs de la morphologie française »<sup>2</sup>, ressemblent à des formes déjà existantes en français. La majorité de ses néologismes<sup>3</sup> pourrait s'insérer de manière tout à fait naturelle dans les dictionnaires ; quelques-uns y sont même parvenus. Par exemple, les adjectifs *puceaux* et *drapeautique* sont répertoriés par le *Grand Robert* en tant que mots de la langue française, l'année de leur apparition dans la langue coïncidant, précisément, avec la date de parution du *Voyage*. Cela n'empêche pourtant pas de les considérer comme des créations d'auteur, car, comme le remarque Michael Riffaterre, « le vocabulaire d'un auteur ne peut être étudié qu'en fonction de celui de son époque »<sup>4</sup>. la valeur expressive d'un mot nouveau se rapportant

---

<sup>1</sup> Quérière, Yves (de la), *Céline et les mots. Étude stylistique des effets de mots dans le "Voyage au bout de la nuit"*, éd. The University Press of Kentucky, Lexington, 1973, p. 87.

<sup>2</sup> Juillard, Alphonse, *L'autre français, ou doublets, triplets et quadruplets dans le lexique verbal de Céline*, in *Le Français moderne*, éd. d'Artrey, Paris, n° 48, janvier 1980, n° 48, janvier 1980, p. 43.

<sup>3</sup> Nous employons le terme *néologisme* dans son acception française, celle de mot entièrement nouveau, création individuelle, et non pas dans l'acception roumaine, où les néologismes sont « împrumuturile recente, intrate în limba începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea » (Marcu, Florin, *Noul dictionar de neologisme*, Editura Academiei Române, Bucaresti, 1997, p. 5).

<sup>4</sup> Riffaterre, Michael, *La Durée de la valeur stylistique du néologisme*, in *Romanic Review*, Columbia University Press, New York, vol. 44, n° 4, déc. 1953, p. 289.

essentiellement au « point de vue des contemporains, de ceux pour qui l'auteur écrivait »<sup>1</sup>.

Ces formes de manifestations néologiques contrastent nettement avec les créations céliniennes ultérieures, exubérantes, considérées comme les jaillissements d'une « spontanéité incontrôlable et incontrôlée, les excroissances d'un cancer lexicologique qui fascine par sa luxuriante morbidité »<sup>2</sup>. Les inventions lexicales du *Voyage* se différencient, également, de la pratique littéraire française, où, selon Maurice Rheims, la règle est plutôt aux « ''préciosités'' ou ''curiosités'' du langage » (les symbolistes, les Parnassiens), au « défoulement langagier » (Henri Michaux), ou aux « expérimentations » (Raymond Queneau)<sup>3</sup>.

La plus importante stratégie néologique met à profit la dérivation, et se concrétise par le remplacement du suffixe habituel avec un nouveau suffixe. Les adjectifs et les noms sont notamment sujets à ce type de transformation. Céline utilise *râleux* (V 89)<sup>4</sup> pour *râleur*, *gaffeux* (V 386) pour *gaffeur*, *récupératifs* (V 92) pour *récupérateurs*, *voteurs* (V 69) pour *votants*, *hâblard* (V 336) pour *hâbleur*, *fracasseur* (V 81) pour *fracassant*. Pour ce qui est des noms, le lecteur trouve dans le texte *trichages* (V 467) pour *tricheries*, *étripade* (V 120) pour *étripage*, *écartelage* (V 81) pour *écartèlement*, et même *déambulation* (V 347), là où le français recense déjà deux termes, *déambulation* et *déambulement* (plus rare). Le changement de suffixe, que Michael Riffaterre assimile dans la création littéraire au « renouvellement du cliché »<sup>5</sup>, crée un effet de surprise, et invite à prendre conscience de la structure des mots et des règles de leur formation. Cette démarche est censée montrer que derrière la fixité formelle se cachent des « combinaisons possibles »<sup>6</sup>, « virtuellement acceptables »<sup>7</sup>, que seul le hasard a écartées dans le processus d'évolution langagière.

Pour les changements suffixaux, la démarche des deux traductrices roumaines<sup>1</sup> est en règle générale éloignée de toute forme de recherche

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Juilland, Alphonse, *L'autre français, ou doublets, triplets et quadruplets dans le lexique verbal de Céline, op. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> Rheims, Maurice, *L'Insolite. Dictionnaire des mots sauvages*, Larousse, Paris, 1989, p. 15.

<sup>4</sup> Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, collection « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, 1981, p. 89. La référence à cet ouvrage sera désormais donnée dans le texte selon le modèle (V 89).

<sup>5</sup> Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, éd. du Seuil, Paris, 1979, p. 62.

<sup>6</sup> Rey, Alain, *Néologisme, un pseudo-concept*, in *Cahiers de lexicologie, revue internationale de lexicologie et de lexicographie*, éd. Didier, Paris, n° 28, vol. XXVIII, 1976-1, p. 8.

<sup>7</sup> *Ibid.*

néologique. Les termes déformés par changement de suffixe reçoivent dans la traduction des équivalents répertoriés dans les dictionnaires, sans que l'on puisse constater, par ailleurs, que l'application de ce procédé affecte, par compensation, d'autres mots. Les traductrices utilisent soit des mots non dérivés (pour *hâblard*, elles utilisent *fanfaron*), soit des mots dérivés, qui gardent le préfixe habituel dans la langue (pour *déambulage*, elles utilisent *plimbare* (Maria Ivănescu), construit par dérivation du verbe *a plimba* et ajout du suffixe *-are*, ou *umplet* (Angela Cismas), construit à partir du verbe synonyme *a umbla*, avec l'ajout du suffixe *-et*), soit, selon une démarche assez fréquente, des structures recatégorisées (*malgré ses trichages* devient dans les deux traductions *chiar trisî(â)nd*).

Le choix des traductrices est surprenant dans la mesure où, en général, la quasi-totalité des mots modifiés par Céline pourrait trouver comme équivalents roumains des mots dérivés, capables de subir à leur tour un changement de suffixe. Pour *hâblard*, les traductrices auraient pu proposer le terme *lăudăcios*, qui est une déformation à partir du mot dérivé *lăudăros* existant en roumain, pour *trichages*, un normal *înselăciuni* aurait pu être détourné sous la forme *înselături*, alors que pour *déambulage*, des termes comme *plimbătură*, *plimbăraie*, *plimbăială*, variantes inventées de *plimbare*, auraient marqué un effet similaire.

Or les choses se présentent sous un angle plus complexe, en raison de la nature fondamentalement différente des deux langues, qui engendre, subséquentement, une perception différente de l'invention lexicale dans les deux littératures.

Le français est une langue extrêmement réglementée. Après une période historique correspondant en principe au 16<sup>e</sup> siècle, où la langue et notamment la littérature française ont connu, avec Rabelais et la Pléiade, une époque de fécondité, de « générosité exubérante »<sup>2</sup> dans le domaine de la création néologique, à partir du 17<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement de l'Académie, le français s'est empêtré dans une certaine rigidité formelle, une certaine inertie à l'invention, liées à un « scrupule puriste »<sup>3</sup>. Dans ce contexte linguistique, toute invention personnelle forgée dans les œuvres littéraires est instantanément sentie par le lecteur comme déviante par rapport à la norme, et de ce fait, comme mot nouveau. Il est évident que chaque époque a eu son lot d'inventions néologiques. La particularité de

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Maria (trad.), *Călătorie la capătul nopții*, Editura Cartea Românească, București, 1978 ; Cismas, Angela (trad.), *Călătorie la capătul nopții*, Editura Nemira, București, 1995.

<sup>2</sup> Guiraud, Pierre, *Néologismes littéraires*, in *La Banque des mots*, PUF, Paris, n° 1, 1971, p. 25.

<sup>3</sup> Riffaterre, Michael, « La Durée de la valeur stylistique du néologisme », *op. cit.*, p. 284.

l'espace culturel français réside dans l'acharnement constant que les puristes ont mis afin de garder le classicisme, la fixité et la rigidité formelle de leur langue.

En Roumanie, l'Académie a été fondée en 1866, mais les effets de son rôle de législateur linguistique ne se sont imposés, à vrai dire, qu'au 20<sup>e</sup> siècle. Selon Iorgu Iordan, la langue « littéraire » existerait à partir de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle – en admettant que l'on dise la langue « littéraire » lorsque, à l'écrit, elle comprend « un minim de reguli lingvistice »<sup>1</sup>. Alexandru Philippide doute de l'existence d'une vraie langue littéraire même dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, car la langue n'est pas assez fixée, assez unitaire. La littérature roumaine *classique*, qui se situe dans cette période, sorte d'apogée littéraire grâce à l'apparition de ce que les Roumains considèrent comme leurs plus grands écrivains (Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale), se caractérise, en effet, par une instabilité formelle assez accentuée. Les modifications de sons, les disparitions ou, au contraire, le renforcement avec des lettres supplémentaires, par rapport à la langue actuelle, pullulent. Généralement, ces variations formelles sont dues à l'absence de réglementation : loin de voir là une recherche néologique intentionnelle. Il n'en demeure pas moins que ce relâchement formel a permis à certains écrivains d'être des inventeurs langagiers conscients. Chez I. L. Caragiale, on remarque des déformations formelles ayant pour but la stigmatisation de l'usage abusif et non maîtrisé du néologisme. Selon Iorgu Iordan, cette tendance n'est qu'un prolongement, tout à fait naturel, des caractéristiques intrinsèques de la langue roumaine, « conforme, în general, cu spiritul limbii noastre »<sup>2</sup>. Par exemple, on retrouve dans ses pièces de théâtre des termes déformés comme *enteresurile* (pour *interesele*), *printipuri* (pour *principii*), *endependant* (pour *independent*), *catindat* (pour *candidat*). D'autres mots sont des néologismes de sens. Le nom *faliti*, qui dérive de *fala* [fierté], désigne chez Caragiale les gens dignes, fiers, alors que, dans la langue, le sens est tout à l'opposé, puisque le nom *faliti* désigne tout simplement les *faillis*.

Si chez I. L. Caragiale, la déformation semble confinée au langage des personnages, chez Ion Creangă, cet écrivain qui a apporté par ailleurs dans la littérature la saveur lexicale régionale, on observe la préférence pour le procédé de « contamination » dans le discours même du narrateur, procédé par lequel « două cuvinte, asemănătoare ori nu, se combină, pentru

---

<sup>1</sup> Coteanu, Ion, *Româna literară și problemele ei principale*, Editura Științifică, București, 1961, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.

a da nastere unuia nou »<sup>1</sup>. Par exemple, Creangă utilise le verbe *furlua*, qui est une combinaison de deux verbes, *a fura* et *a lua*, ou *nepurcel*, combinaison de *nepot* et *purcel*. À la même époque que Lewis Carroll, vers 1870-1880, il a utilisé ce que l'on appelle des « mots-valises » dans la terminologie actuelle.

S'intégrant dans un contexte linguistique et littéraire caractérisé par la variété formelle, les formes inventées ne semblent pas avoir la force de l'invention néologique du français, où le changement d'une seule lettre donne naissance à un mot nouveau. Cette différence entre les deux langues devient manifeste surtout lors de la traduction de ces œuvres en français. En règle générale, les déformations formelles ne sont pas reproduites dans le passage vers le français, ce qui représente un témoignage implicite de leur charge subversive. Eugène Ionesco, lui-même inventeur de néologismes en français et en roumain, est l'un des rares traducteurs qui, en traduisant I. L. Caragiale, a osé faire le pari de l'invention et de la déformation – bien qu'il ait été conscient, selon l'avis de Irina Mavrodin<sup>2</sup>, des dangers de ces déformations lexicales. Par exemple, lorsque Caragiale utilise, dans les premières lignes de sa pièce de théâtre *O noapte furtunoasă*, à la place d'un normal *vagabonzi*, le terme *bagabonti*, Eugène Ionesco assume pleinement, avec *bagabonds*, le risque de la déformation. Le penchant du dramaturge pour l'invention burlesque dans ses pièces de théâtre s'explique peut-être par son origine roumaine, par son enracinement dans une langue et une littérature caractérisées par la flexibilité formelle. Ecaterina Cleynen-Serghiev remarque déjà dans *Nu*, livre écrit en roumain, une tendance évidente à l'invention lexicale<sup>3</sup>. Elle retient des mots comme *neintegrabilitate*, mais aussi des dérivés par suffixation, comme *nepăcălibil*, ou par composition, comme *nemăincontrolat*. Il est intéressant d'observer que les retraductions vers le français qu'elle en propose, construites de façon paraphrastique (« propriété de ce qui n'est pas intégrable », « qui ne peut être dupé », « qui n'a jamais été contrôlé ») témoignent en elles-mêmes de la gêne, voire la difficulté d'intégration dans le lexique français des formes calquées *inintégrabilité*, *indupable* et *pasencorecontrôlé*.

À la lumière de ces constatations, il s'avère que les mots du *Voyage* inventés sous une forme relativement proche de la forme institutionnalisée

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>2</sup> Mavrodin, Irina, *Despre traducere – literal si în toate sensurile*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006, p. 64.

<sup>3</sup> Cleynen-Serghiev, Ecaterina, *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 51.

risquent de passer inaperçus dans une langue à esprit normatif assez relâché comme l'est le roumain, puisque ces mots pourraient à la rigueur passer pour de simples variantes non intentionnelles.

L'instabilité formelle dans la littérature roumaine, intentionnelle ou arbitraire, n'est pas la seule difficulté qui enraie les mécanismes de ce type de production néologique. Une des caractéristiques essentielles du roumain est la coexistence, dans son vocabulaire, de plusieurs variantes institutionnalisées, car « en roumain, langue moins "fixée", moins "standardisée" que les grandes langues sœurs, les variantes, que constituent un phénomène relativement fréquent. »<sup>1</sup>

Les variantes suffixales notamment sont extrêmement nombreuses. Par exemple, le nom *hot* engendre autant l'adverbe *hoteste*, que l'adverbe *hotis*, le verbe *a sălta* crée l'adjectif *săltăret* qui coexiste avec l'adjectif *săltător*. La redondance de ce type n'est pas exclue en français, mais elle représente un phénomène périphérique, qui affecte un nombre réduit de lexèmes. En outre, alors qu'en roumain les variantes coexistent sans qu'une hiérarchie puisse, dans la plupart des cas, être décelée, le français tend à dissocier entre une forme standardisée, commune, et des formes rares ou à connotation péjorative. Ainsi, bien que des formes comme *déambulation* et *déambulement* existent en français, la forme *déambulation* est considérée comme standardisée. Le *Grand Robert* signale les deux formes, alors que le *Petit Robert* exclut de sa base lexicale *déambulation*. De même, entre *pleurnicheur*, *pleurnichard* et *pleurnichant*, il se crée une hiérarchisation qui propulse le terme *pleurnicheur* comme forme standard. La forme *pleurnichard* comporte une connotation péjorative, populaire, alors que la forme *pleurnichant* est signalée comme rare.

La différence essentielle entre le français et le roumain réside néanmoins, essentiellement, dans le nombre de variantes. Alors qu'en français, les mots peuvent avoir deux, tout au plus trois variantes, et cela pour un nombre très limité de mots, en roumain, la redondance suffixale peut aller beaucoup plus loin. Par exemple, à partir du nom *grijă*, le roumain utilise, comme adjectif, dans le sens de "soucieux", pas moins de quatre lexèmes dérivés : *grijitor*, *grijnic*, *grijuliu*, *grijutiv*. *Micul dictionar academic*<sup>2</sup> répertorie plusieurs formes différentes utilisables comme diminutifs de *mîndru*, par l'ajout de divers suffixes : *mîndret*, *mîndrior*, *mîndruc*, *mîndrulean*, *mîndrulic*, *mîndrulior*, *mîndrisor*, *mîndrut*, *mîndrit*,

---

<sup>1</sup> Lombard, Alf, *Le Verbe roumain, étude morphologique*, ed. C. W. K. Glerup, Lund, 1954, p. 11.

<sup>2</sup> Institutul de lingvistică Iorgu Iordan-Al. Rosetti, *Micul dictionar academic*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2001.

*mîndruluc, mîndrulut, mîndrut*. Les variantes résultant d'un changement de lettres à l'intérieur des mots sont également relativement fréquentes. Par exemple, à côté d'un mot comme *bălăngăni*, *Micul dictionar academic* signale des formes comme *bălăbăni, bălăngăi, bălălăi* ou *bănănai*, strictement identiques du point de vue sémantique.

Alors qu'en français, l'existence en principe d'une seule forme attestée prédispose à l'invention des variantes potentielles, en roumain, les cases sont déjà remplies avec de nombreuses variantes institutionnalisées. Les possibles variantes personnelles (« variantes de l'usage ») que le traducteur pourrait s'ingénier à créer provoqueraient un effet mineur sur le lecteur, qui aurait du mal à déceler si la forme existe dans la langue ou si elle est une invention stylistique.

Le traducteur se trouve donc devant un problème assez compliqué. Utiliser des variantes qui tournent autour d'une forme normale dans les mêmes proportions que Céline en produit serait une opération qui risquerait de passer inaperçue pour un lecteur habitué à ce type de variations suffixales. Renforcer l'effet, en truffant le texte de ces variantes, serait également une alternative à rejeter, notamment parce qu'elle introduirait un effet archaïsant incontestable, à l'opposé de l'air de nouveauté du *Voyage*. En effet, l'utilisation trop profuse de variantes plongerait le texte de la traduction dans une époque révolue, celle où les variantes individuelles non standardisées étaient extrêmement nombreuses (la période classique du 19<sup>e</sup> siècle).

Cet effet archaïsant pourrait toutefois être contourné si la traduction évitait les mots autochtones, pour s'attaquer aux lexèmes empruntés au français, en procédant à des substitutions qui impliquent des suffixes également empruntés. Lorsque le roumain a emprunté des mots français dérivés, les suffixes ont subi une adaptation spécifique. Par exemple, le suffixe *-if* présent dans *combatif, admiratif, agressif, lascif, relatif, comparatif* (tous dans le texte du *Voyage*), s'est transformé au passage en roumain en *-iv* : *combativ, admirativ, agresiv, lasciv, relativ, comparativ*. Le suffixe *-teur*, présent dans des noms et des adjectifs français comme *simulateur, spectateur, observateur, révélateur, créateur, ventilateur* a été adapté en roumain sous la forme *-tor* : *simulator, spectator, observator, revelator, creator, ventilator*. Comme le roumain a emprunté parallèlement la racine française (*a admira, a agresa, a simula, a observa, a revela, a crea, a ventila, etc.*), les mots concernés sont perçus en roumain comme dérivés, avec un suffixe facilement identifiable.

Le changement suffixal pourrait alors affecter les mots dérivés du *Voyage* que le roumain a empruntés et adaptés, à condition que le nouveau suffixe provienne également du français. La seule transformation de ce

type, trouvée dans la traduction de Maria Ivanescu, parvient à faire ressortir dans le texte la légère variation formelle, tout en contournant la lourde connotation résultant d'un remplacement avec un suffixe roumain spécifique. Cette traductrice propose la forme *recuperativ* comme équivalent du mot *recupératifs* (*triumphes récupératifs*), que Céline utilise à la place de *recupérateurs*, alors que, évidemment, la forme roumaine normative est celle qui est empruntée du français, c'est-à-dire *recuperator*. C'est d'ailleurs ce lexème, mot standard, qui est utilisé par Angela Cismas (*triumfuri recuperatorii*).

L'usage des suffixes roumains d'origine française peut s'avérer efficace tant qu'il est manié avec subtilité, en faisant attention à ce que les mots restent éminemment de possibles créations roumaines. Irina Mavrodin va dans le même sens lorsqu'elle souligne l'importance du recours à une langue de traduction moderne, néologique, tout en pointant ses dangereuses limites ; en effet, le traducteur « nu trebuie să se ferească a folosi o limbă modernă, apelînd cu îndrăzneală la neologismul bine ales (acela care nu contaminează el însuși textul cu atmosfera strident modernă) »<sup>1</sup>, tout en essayant de ne pas tomber dans le travers des constructions artificielles, ridiculisées par ailleurs avec brio dans les comédies de Vasile Alecsandri (*furculition* et autres).

Parfois, devant l'impossibilité de créer des variantes suffixales nouvelles, le recours aux termes empruntés directement au français serait une solution préférable à l'utilisation des termes autochtones. Une situation tout à fait particulière se présente lorsque le roumain retrouve dans son vocabulaire deux variantes qui, malgré leur racine commune d'origine française, ont toutefois des parcours différents : l'une est un emprunt direct au français, alors que l'autre s'est formée sur le territoire roumain, par dérivation interne à partir de la racine française. Ainsi, pour l'équivalent roumain du terme *trichages*, que Céline utilise à la place de *tricheries*, le roumain compte d'un côté un mot de provenance française (*triserie*), et un mot qui s'est construit par dérivation interne (*trisare*), à partir du verbe *a trisa*, lui-même emprunté à son tour au français *tricher*, par l'ajout du suffixe roumain *-are*. De même, pour traduire le terme *gaffeux* que Céline utilise à la place de *gaffeur*, les traductrices ont le choix, *a priori*, entre deux formes, l'une empruntée au français, *gafeur* (qui, au passage soit dit, a gardé à peu près la prononciation française, sans adaptation phonique : *gaför*), l'autre à formation interne (*gafist*), ayant comme racine le nom emprunté *gafa* (du français *gaffe*), à laquelle s'ajoute le suffixe (de

---

<sup>1</sup> Mavrodin, Irina, *Traducerea, o practico-teorie*, in *Modernii, precursori ai clasicilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 197.

provenance française également) *-ist*. *A priori*, aucune des deux variantes ne relèverait en roumain d'une invention néologique personnelle. Il n'en reste pas moins que, face à la quasi-impossibilité de créer d'autres variantes suffixales, le recours au terme français emprunté directement apporterait tout de même dans le texte la fraîcheur du mot rare, que le terme formé en roumain a perdue soit à cause de sa fréquence d'emploi (*gafist*), soit à cause de la connotation autochtone du suffixe (*trizare*).

Aussi surprenant que cela puisse paraître, la flexibilité formelle du roumain, sa mobilité, sa facilité à engendrer des formes nouvelles représentent plutôt des obstacles lorsqu'il s'agit de répondre à un deuxième type de formation néologique, celui qui consiste à créer des mots nouveaux censés remplir certaines « cases vides »<sup>1</sup> dans la disposition lexicale du français, à partir des modèles existants dans la langue (notamment de la suffixation). Ainsi, là où le français se contente du verbe (*se*) *débrailler* et de son adjectif venu du participe passé *débraillé*, Céline crée, sur un modèle tout à fait propre à la langue française, le nom correspondant, *débrailage*, qu'il utilise dans le syntagme *débrailage intime* (V 196). De même, il enrichit la famille lexicale comprenant le nom *électrocution* et le verbe *électrocuter* avec un adjectif, *électrocuteur*, utilisé dans *bazar électrocuteur* (V 90).

La difficulté réside dans le fait que souvent le roumain présente des cases remplies avec des formes répertoriées dans la langue, là où le français enregistre des cases vides. Alors que le français a dérivé l'adjectif *pouilleux* d'une ancienne forme de *pou*, mais n'a pas généré une forme dérivée similaire à partir de *puce*, le roumain connaît autant l'adjectif *păduchios* que l'adjectif *puricos*. De même, tandis que le français ne connaît pas le terme *lyriser*, inventé par Céline à partir de l'adjectif *lyrique* (sur un possible modèle de *poétique* qui a créé le verbe *poétiser*), le roumain signale déjà dans les dictionnaires le verbe *a liriciza* à côté du verbe *a poetiza*.

L'existence de ces « cases pleines » n'est pas à mettre sur le seul compte de la facilité dérivationnelle du roumain. L'emprunt étranger joue un rôle considérable. Langue mineure, le roumain emprunte facilement, et de tous bords. En effet, « permisivitatea culturală si lingvistică în acceptarea si integrarea împrumuturilor este considerată ca o trasatură caracteristică a limbii române »<sup>2</sup>. Les autres langues latines, l'anglais,

---

<sup>1</sup> Montaut, Annie, *Poésie de la grammaire chez Céline*, in *Poétique*, éd. du Seuil, Paris, n° 50, avril 1982, p. 227.

<sup>2</sup> Institutul de lingvistică « Iorgu Iordan », *Enciclopedia limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2001, p. 369-370.

l'allemand, le russe, sont des sources d'enrichissement lexical. Le spectre très diversifié de l'emprunt étranger permet de remplir des cases qui sont restées vides en français, et de répondre ainsi aux inventions de Céline avec des équivalents répertoriés par les dictionnaires. Par exemple, le verbe *vulnérer*, que Céline réinvente en français, grâce à la récupération du fond ancien, présente en roumain un équivalent attesté, le verbe *a vulnera*, que le roumain a emprunté à l'italien *vulnerare* (dans cette langue, terme commun utilisé dans le sens de "blesser"). De même, le mot *factorie* utilisé par Céline (à la place du terme répertorié *factorerie*) a comme équivalent en roumain la forme attestée *factorie*, explicable par l'emprunt au russe *fackoria*.

L'existence des cases pleines coupe court, dans ces occurrences particulières, à toute chance d'invention néologique. En effet, les équivalents qui correspondraient littéralement aux termes français font déjà partie du fond lexical roumain. Il reste toutefois que l'usage du correspondant calqué (*a vulnera*, *puricos*, *a liriciza*) apporterait dans le texte des connotations livresques (*liriciza*), néologiques (*vulnera*) ou de relative rareté (*puricosi* /vs/ *păduchiosi*, dans le sens de « miséreux »). Or, cette stratégie est évitée systématiquement par les traductrices, qui privilégient l'emploi de la forme la plus commune, profondément contraire, de ce fait, à l'esprit célinien. On trouve donc dans leurs traductions *păduchios* à la place d'un possible *puricos*, *poetiza* à la place de *liriciza*, *răneste* à la place de *vulnera*. Les formes alternatives moins communes auraient revigoré le texte, en lui apportant, sinon la nouveauté de l'invention, au moins celle de l'inédit.

### Bibliographie

- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Paris, 1981.
- Cismas, Angela (trad.), *Călătorie la capătul nopții*, ed. Nemira, Bucuresti, 1995.
- Cleynen-Serghiev, Ecaterina, *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- Coteanu, Ion, *Romîna literară și problemele ei principale*, Editura Stiintifică, Bucuresti, 1961.
- Guiraud, Pierre, *Néologismes littéraires*, in *La Banque des mots*, PUF, Paris, n° 1, 1971.
- Institutul de lingvistică « Iorgu Iordan », *Enciclopedia limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2001.
- Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Editura Stiintifică, Bucuresti, 1975.
- Iordan, Iorgu, *Limba literară (Privire generală)*, in *Limba română*, Editura Stiintifică, Bucuresti, 1954, n° 6.
- Ivănescu, Maria (trad.), *Călătorie la capătul nopții*, Bucuresti, Editura Cartea Românească, 1978.
- Juilland, Alphonse, *L'autre français, ou doublets, triplets et quadruplets dans le lexique verbal de Céline*, in *Le Français moderne*, éd. d'Artrey, Paris, n° 48, janvier 1980.

- Lombard, Alf, *Le Verbe roumain, étude morphologique*, éd. C. W. K Glerup, Lund, 1954.
- Marcu, Florin, *Noul dictionar de neologisme*, Editura Academiei Române, Bucuresti, 1997.
- Mavrodin, Irina, *Traducerea, o practico-teorie*, in *Modernii, precursori ai clasicilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
- Mavrodin, Irina, *Despre traducere – literal si în toate sensurile*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006.
- Montaut, Annie, *Poésie de la grammaire chez Céline*, in *Poétique*, éd. du Seuil, Paris, n° 50, avril 1982.
- Quérière, Yves, *Céline et les mots. Étude stylistique des effets de mots dans le "Voyage au bout de la nuit"*, éd. The University Press of Kentucky, Lexington, 1973.
- Rey, Alain, *Néologisme, un pseudo-concept*, in *Cahiers de lexicologie, revue internationale de lexicologie et de lexicographie*, éd. Didier, Paris, n° 28, vol. XXVIII, 1976-1.
- Rheims, Maurice, *L'Insolite. Dictionnaire des mots sauvages*, Larousse, Paris, 1989.
- Riffaterre, Michael, *La Durée de la valeur stylistique du néologisme*, in *Romanic Review*, Columbia University Press, New York, vol. 44, n° 4, déc. 1953.
- Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, éd. du Seuil, Paris, 1979.

