

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

Numéro 7/2010

**Editura Universității din Pitești
2010**

Comité de rédaction

Anna Jaubert

Béatrice Bonhomme

Francis Claudon

Bernard Combettes

Claude Muller

António Bárbolo Alves

Andrei Ionescu

Alexandrina Mustățea

Mihaela Mitu

Gabriel Pârvan

Cătălina Constantinescu

Diana Lefter

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol

Editura Universității din Pitești

ISSN 1843-3979

Sommaire

I. Études littéraires

Adriana Apostol		
	<i>Délimitations du fantastique: une métaphore spatiale</i>	6
Otilia-Carmen Cojan		
	<i>La quête identitaire dans Portrait des Vaudois de Jacques Chessex</i>	15
Corina-Ameila Georgescu		
	<i>Hipóstasis del erotismo en La Regenta de Clarín</i>	26
Anamaria Ghiban		
	<i>L'authenticité de l'écriture diariste – entre poétique et utopie</i>	33
Diana-Adriana Lefter		
	<i>Du mythe à la critique sociale dans Les Sosies de Jean de Rotrou</i>	44
Alexandrina Mustătea		
	<i>Inter et intra texte dans Nuit rhénane d'Apollinaire</i>	63
Vasile Rădulescu		
	<i>L'égocentrisme du héros cornélien</i>	68
Răzvan Ventura		
	<i>Paradigmes théâtraux dans Madame Bovary</i>	75
Liliana Voiculescu		
	<i>Femme, mémoire et identité ou comment garder une tradition</i>	84
Narcis Zărnescu		
	<i>Où va la conceptualisation du discours critique? Projet de cartographie séquentielle de la crise épistémique moderne</i>	90

II. Études linguistiques

Carmen-Ecaterina Aștirbei		
	<i>Traduisibilité de la métaphore – expression de la recréation du sens par le jeu linguistique</i>	105
Joseph Avodo Avodo		
	<i>Choix linguistique et interactions communicatives en milieu professionnel: le cas des langues nationales au Cameroun</i>	115
Racha El Khamissy		
	<i>Les points de... suspension : tour d'horizon</i>	127

ÉTUDES LITTÉRAIRES

DÉLIMITATIONS DU FANTASTIQUE: UNE MÉTAPHORE SPATIALE

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Le fait que le fantastique (en tant que désignation générique) soit né d'une mésaventure de traduction¹ ainsi que l'aspect protéiforme qui caractérise les récits désignés comme tels et la multitude de matériaux anciens dont il se nourrit ont engendré une évaluation critique de ses rapports avec ses « voisins » génériques.

Dans ce travail, on s'intéressera au rapport entre le merveilleux et le fantastique en tant que lieu de définition du fantastique, puisqu'il représente la pierre angulaire dans la délimitation du territoire fantastique de toute la tradition critique.

Mots-clés : merveilleux, fantastique, délimitations

Charles Nodier se rapportait implicitement au merveilleux lorsqu'il évoquait les *Mille et une Nuits*, le fantastique religieux de la Bible, les héros et les demi-dieux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*² ou lorsqu'il rappelait, de manière explicite, « le penchant pour le merveilleux », inné dans l'homme, et « la faculté de le modifier, suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites »³. C'est la perspective élargie du fantastique en tant que « merveilleux moderne », modifié, adapté aux circonstances de chaque époque, aux découvertes et donc aux connaissances apportées par la science, un fantastique recouvrant tout ce qui relève d'un au-delà, d'un surnaturel, qu'il soit une extension imaginaire et non problématique du réel, ou conflit avec celui-ci, par une mise en cause des normes que l'on tient

¹ Le passage de l'allemand *Fantasiestücke*, « morceaux de fantaisie » ou « contes fantaisistes », au terme « fantastique » dans la traduction de Hoffmann faite par Loève-Veimars, en 1829. A cela s'ajoute l'article de Walter Scott " *On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann*", où " *the fantastic mode of writing*" devient en français « le genre fantastique ».

Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann Du merveilleux dans le roman*, publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827 ; ce texte, avant de prendre place dans l'édition de Loève-Veimars, a paru dans la *Revue de Paris* (tome I, 12 avril 1829) sous le titre : « *Du merveilleux dans le roman* ». Nous faisons référence au fragment reproduit en introduction au tome 1 des *Contes fantastiques d'Hoffmann*, Editions Garnier-Flammarion, 1979, p. 39

² Nodier, Charles, *Du fantastique en littérature*, in *Œuvres complètes*, V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 74

³ Idem, p. 102

pour le réel. La thèse de Gerhard Hoffmann est caractéristique de cette vision étendue, intégrative ou inclusive du fantastique :

(...) le fantastique peut être purement et simplement une extension imaginaire et non problématique du réel, ou bien il peut remettre en cause les normes de ce que nous tenons pour le réel et dès lors, entrer en conflit avec lui. Ainsi, le fantastique va des univers des contes de fées, ceux de la suspension volontaire de l'incrédulité (willing suspension of disbelief), en passant par la représentation des aspects « monstrueux » de l'âme humaine, jusqu'aux univers fantastiques hermétiques qui mettent en question le statut de la réalité du réel lui-même et qui, en tant que tel, le subvertissent. Il va également jusqu'à ce fantastique satirique et grotesque dont l'agression est ouvertement tournée vers l'extérieur, et qui révèle au moyen de déformations excessives des éléments du récit les déformations de la société, jouant des écarts entre l'apparence et l'essence, entre les idéaux moraux et une réalité corrompue.¹

De même, dans l'article qui clôt l'ouvrage *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, fruit des Rencontres d'Aubrac 2004, l'écrivain Georges-Olivier Châteaureynaud commente la distinction merveilleux/fantastique en ces termes :

De bons connaisseurs du genre tiennent que le merveilleux nimbe tout ce qui s'écrivit en ces temps originels, et que le fantastique proprement dit est apparu beaucoup plus tard. Ce ne serait que de nos jours que le merveilleux et le fantastique tendraient à se confondre. Cependant on peut penser que s'ils se confondent aujourd'hui, c'est que rien d'essentiel ne les a jamais séparés.²

Pour renforcer ses propos, Châteaureynaud se sert de la définition du merveilleux telle qu'elle figure dans le grand dictionnaire Robert (« élément d'une œuvre littéraire qui suscite une impression d'étonnement et de dépaysement, due en général à des événements invraisemblables, à l'intervention d'êtres surnaturels impliquant l'existence d'un univers

¹Hoffmann, Gerhard, *The Fantastic in Fiction : Its "Reality" Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration*, REAL (The Yearbook of Research in English and American Literature), Edited by Herbert Grabes, Hans Jurgen Diller, Hans Bungert, vol. I, De Gruyter, Berlin and New York, 1982, p. 283, cité par Denis Mellier, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 60

² *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, dirigé par Francis Cransac et Régis Boyer, Rencontres d'Aubrac, Publications Orientalistes de France Association A la rencontre des Ecrivains, 2006, p.8

échappant aux lois naturelles ») suivie du commentaire : « Fort bien ! Mais c'est à peu près tout le fantastique, qui correspond à ça ».

S'il n'y a pas de différence entre les deux, pourquoi Châteaureynaud a-t-il proposé comme sous-titre de son premier manuscrit, *Le fou dans la chaloupe*, celui de « Nouvelles fantastiques » et non pas « Contes merveilleux » ?¹ Ne serait-ce que pour répondre à une perception intuitive d'une nuance de diversité entre les deux ou à engager le lecteur dans une certaine attente, cela nous paraît important.

D'autre part, le discours critique, à partir de Pierre-Georges Castex, fonde sa considération théorique du fantastique sur un réseau de délimitations du fantastique, par le souci d'en trouver les frontières et ensuite d'en créer un système narratif, un moule, selon lequel classer les œuvres. Essentielle est la distinction merveilleux/fantastique, tâche d'autant plus difficile que les deux ont en commun l'appel au surnaturel, un concept de plus à définir comme :

Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète. (...) Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures.²

La différence essentielle réside dans la manière dont le fantastique, respectivement, le merveilleux se rapportent au surnaturel. Dans le merveilleux, le surnaturel est accepté, admis, il est donné de manière à ne produire aucune surprise (dans les contes de fée princes, princesses, montres, animaux qui parlent, objets à pouvoirs magiques, sorciers, mages coexistent de manière naturelle) ou il est épisodique, il est accidentel (une « rencontre merveilleuse »³ dans la tradition du théâtre grec est l'apparition du fantôme dans *Hamlet*, mais ce n'est qu'une scène, une apparition donnée comme telle, acceptée, à valeur symbolique, intégrée dans la matière de l'histoire, sans que le discours porte sur la possibilité ou non d'une telle apparition). Tel n'est pas le cas de *Véra*, par exemple, où l'apparition de la femme décédée et le questionnement sur la possibilité de

¹ C'est Châteaureynaud lui-même qui nous l'apprend dans l'article cité.

² Chelebourg, C., *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 8

³ Marmontel, J.F., *Eléments de littérature*, Tome II, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1846, p. 359

cet « impossible » forment la substance même du récit, prolongée jusqu'à la fin du récit et même après sa fin (chez le lecteur).

Castex distingue merveilleux et fantastique de la manière suivante:

Le fantastique en effet ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elles les images de ses angoisses ou de ses terreurs. « Il était une fois », écrivait Perrault; Hoffmann ne nous plonge pas dans un passé indéterminé, il décrit les hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache de manière saisissante sur le fond de réalité familière.¹

Au-delà des implications psychanalytiques de cette définition (réductive) qui lie le fantastique au seul désordre de l'inconscient ou à une subjectivité à « conscience affolée », devenant ainsi la transcription des cauchemars, des délires, des angoisses et des terreurs humaines, placés sur le fond du présent le plus réel, la définition de Castex permet de retracer une caractéristique essentielle du merveilleux : son caractère conventionnel. C'est la même condition du mythe accepté où le personnage et le lecteur « se complaisent » dans la fiction. La formule introductive « il était une fois », la convention du surnaturel, spécifique aux contes de fée, projette les événements hors de l'espace et du temps réel, dans l'atemporel (c'est aussi le cas des textes religieux qui projettent les miracles dans un temps biblique éloigné et l'institution religieuse les reconnaît comme tels). Dans le cas des contes dits de fées, il y a donc un pacte de lecture à n'y pas croire, un pacte inscrit dans la matière du texte.

Quant au fantastique, lui, par contre, s'efforce à construire à l'intérieur du récit un réseau de signes qui doivent faire croire à un « réel surnaturel », sans l'avoir posé comme tel, *a priori*, par des conventions littéraires du type « il était une fois ».

Roger Caillois, dans la préface à la seconde édition de l'Anthologie de 1966, note les différences entre féerique et fantastique afin de mieux préciser les limites propres du fantastique :

Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. (...)

¹ Castex, P.-G., *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 1951, p. 8

*Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité. (...) Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme **une rupture de la cohérence universelle**.*¹

Le fantastique suppose donc l'immixtion du désordre dans l'ordre, alors que le merveilleux faisait de ce désordre son ordre même. Caillois en tire une seconde opposition. Il s'agit de l'effet produit par ces deux types de récit. Un dénouement heureux et donc un effet serein pour les contes de fées, par opposition à l'atmosphère dysphorique, la peur déclenchée par l'intrusion du surnaturel dans le réel le plus rassurant :

*D'où une seconde et non moins décisive opposition. Alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits.*²

Pourtant, le merveilleux ne se réduit pas au seul féerique (ou merveilleux rose, comme l'appelle Louis Vax³), car il y a aussi un merveilleux religieux, le merveilleux des légendes, le merveilleux mythologique qui ne sont pas toujours rassurants. La vengeance des dieux est souvent, sinon toujours, cruelle et le merveilleux religieux peut provoquer de l'angoisse (on se rapporte ici à l'Ancien Testament, par exemple). La distinction merveilleux / fantastique résiderait donc moins dans les sentiments provoqués (qui peuvent varier d'un lecteur à l'autre et d'une culture à l'autre) mais dans le rapport qu'entretiennent les éléments

¹ Caillois, R., *De la féerie à la Science-fiction*, in *Anthologie du fantastique*, Ed. Gallimard, 1966, pp.8-9

² Idem, p.9

³ Vax, L., *L'Art et la littérature fantastique*, Coll. Que sais-je ?, PUF, Paris, 1974, p. 5-6. Pour donner les frontières du fantastique, Louis Vax part de l'idée que le féerique et le fantastique sont deux espèces du genre Merveilleux, le féerique s'identifiant à un merveilleux rose, la distance majeure entre féerique et fantastique étant donnée par le placement des événements hors du réel (où tout est possible), respectivement, dans le monde réel (où l'on est soudainement en présence de l'impossible). La distinction devient moins claire lorsque Vax prend en considération le merveilleux noir, le lieu où fantastique et féerique se rejoindraient, car le « *merveilleux touche au fantastique quand il se fait terrifiant* » et il donne comme exemple le fantastique des romans gothiques qu'il considère comme un « merveilleux effrayant ». Toujours cette métaphore spatiale dans la recherche des « frontières » du fantastique, dont la place, on le voit bien, est assez imprécise et même en danger (comme le souligne Todorov aussi).

soi-disant surnaturels avec le réel représenté dans le cadre du récit, tel qu'il est perçu par le héros et, par projection, par le lecteur.

Le degré extrême de l'approche restrictive du fantastique appartient sans doute à Todorov :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence naturel.¹

Le fantastique serait réduit à une place médiane (qui est d'ailleurs toujours « en danger », dit Todorov) entre deux autres « genres », l'étrange et le merveilleux, car Todorov voit la caractéristique essentielle du fantastique dans l'état d'hésitation du personnage (narrateur), transmise au lecteur, à interpréter l'événement surnaturel par des lois connues, trouvant donc des causes plausibles qui auraient pu provoquer cet événement « surnaturel », ou par l'acceptation de l'événement en tant que tel, qui mènerait à « la modification de l'ensemble des représentations qui forment son image du monde »². En plus, Todorov introduit deux termes relevant de deux catégories intermédiaires : le fantastique-étrange et le fantastique-merveilleux (à son tour sous-genre du merveilleux), ce qui réduirait « le fantastique pur » à un statut fragmentaire.

Le risque d'une telle approche est de compliquer les choses par une multiplication des « sous-genres » qui mènerait à la conclusion que le fantastique, en tant que « genre » n'est que très rare³, voire fragmentaire. Cette « ligne de partage » n'est peut-être possible qu'en théorie, car l'exemple choisi par Todorov lui-même d'un récit tel que *Véra*, que nous retenons comme l'un des plus fascinants du genre, comporterait cette démarcation au niveau de sa construction interne, d'une part entre le début et la matière centrale et, de l'autre part, sa fin ; autrement dit, la fin de *Véra* ferait basculer le récit du côté du merveilleux (l'objet poserait le réel de la résurrection de Véra, donc du merveilleux accepté) et non plus du fantastique. Le grand mérite de Todorov est d'avoir inscrit le discours critique sur le fantastique sur le terrain de l'analyse structurale et formelle, voie nouvelle par rapport à l'approche thématique et historiques de Caillois

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, 1970, p.29

² Tz. Todorov, *Préface aux nouvelles d'Henry James, Histoires de fantômes*, cité d'après Steinmetz, J-L., *La littérature fantastique*, Que Sais-je ?, PUF, Paris, 1990, p. 14

³ C'est le principal contre argument de Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 22-24

ou Vax. Et encore, lier le fantastique à la théorie plus large des genres.¹ D'ailleurs le dualisme (réel/irréel, naturel/surnaturel, vraisemblable/invraisemblable, possible/impossible, crédible/incroyable) sur lequel s'érige le fantastique est un constat fait par les critiques avant Todorov (Montague Rhodes James, Vladimir Soloviov, Caillois, Vax) et grand nombre des théories actuelles du fantastique ont comme point de départ la thèse de Todorov, justement parce qu'il a lié le fantastique aux problèmes de la détermination difficile du sens, de ses limites, même de sa précarité (selon que l'hésitation trouve un point d'appui et se dissout en une résolution finale, le texte sortirait du domaine fantastique, compris uniquement comme le moment d'hésitation). Nous retenons l'idée d'hésitation, terme clé de la théorie de Todorov, dans la visée intellectuelle du fantastique, car l'hésitation en fait surtout une expérience intellectuelle (comment interpréter ? comment expliquer ? faut-il l'admettre ou non ?), bref un processus de compréhension.

L'opposition entre fantastique et merveilleux est architectonique dans la théorisation de Jean Fabre aussi :

(...) à l'intérieur de la catégorie du Surnaturel, nous entrons au cœur du sujet en posant la dichotomie fondamentale, celle du Fantastique et du Merveilleux. Aucune avancée critique n'a pu se faire en dehors de cette distinction.²

Sa notion de « mirabilisation » est comprise comme une tension vers le merveilleux et une dégradation ou perte d'intensité de l'effet fantastique, plus le surnaturel ou les irréalités sont vraisemblables, moins effet fantastique il y aura. Bientôt, la distinction se nuance et Fabre souligne finalement le caractère polémique des textes fantastiques qui peuvent présenter une large variété de combinaisons de procédés d'écriture « fantastique » (producteurs de scandale, d'inquiétante étrangeté, par leur reflet centripète du réel) et de procédés d'écriture « mirabilisante »³

¹ D. Mellier dresse un parcours critique pertinent des discours théoriques sur le fantastique et souligne (tout comme Joël Malrieu) l'importance d'envisager le débat théorique dans une perspective diachronique et dans le contexte de l'histoire de la critique. C'est ainsi que l'*Introduction* de Todorov relève non seulement d'une théorie sur le fantastique, mais surtout d'une position critique structuraliste. Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 80

² Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p. 72

³ Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p. 82. Fabre explique la dichotomie merveilleux/fantastique par le recours à l'image des miroirs de sorcière : « composés d'une partie centale convexe qui réfléchit le réel en lui donnant un aspect inquiétant, et de rayons de longueurs différentes, alternativement

(excentrant le Surnaturel qui ne fera plus scandale car il sera donné comme pleinement accepté en tant que partie de l'univers fictionnel). Le procédé d'écriture « mirabilisante » le plus connu est, à coup sûr, le « il y avait une fois » des contes. En ce qui concerne les procédés d'écriture « fantastique », les choses sont beaucoup plus complexes et subtiles.

Si la démarcation critique entre merveilleux et fantastique semble être acquise, l'intuition du public rapproche toujours merveilleux et fantastique. A titre d'exemple, citons la chronique très récente d'un film dit « fantastique », dans un magazine télé :

Underworld 3 : le soulèvement des Lycans : Film fantastique de Patrick Taopoulos. Au Moyen Age, l'équilibre règne désormais entre les Vampires dirigés d'une main de fer par Viktor, avec qui ils ont réussi à dominer les terres sauvages, et leurs serviteurs, les Lycans. Mais lorsque la fille de Viktor s'éprend de Lucian, un Lycan, c'est le début d'une guerre sanglante qui se poursuivra jusqu'à aujourd'hui.¹

La distanciation mirabilisante du « *il était une fois* » est remplacée par « *Au Moyen Age* »; le seul scandale est à l'intérieur des mondes des vampires qui est l'unique composante de l'univers fictionnel ; la seule relation avec le réel est posée sur le mode du protocole conventionnel qui rappelle la fin des contes roumains : « *și împărățește și astăzi cu ajutorul lui Dumnezeu*² ».

Bien que cet exemple sorte du champ littéraire, il pose néanmoins l'évidence de la modalité populaire inclusive, étendue, de réception du fantastique (dérivant peut-être de l'ambivalence du terme en soi).

Le fantastique, serait-il un « merveilleux moderne »? Oui, si par « merveilleux moderne » nous entendons un *remake*³ des merveilleux en

longs et courts. Ces derniers, que nous vectoriserons vers le centre, matérialiseraient les protocoles d'écriture « fantastique », producteurs d'inquiétante étrangeté : les autres, plus longs, orientés vers l'extérieur, figurent au contraire les forces qui excentrent le Surnaturel, ou plutôt, le dirigeant de façon centrifuge vers le Merveilleux, par le biais de procédés d'écriture « mirabilisants », contrarient l'effet fantastique des rayons centripètes. » Il reprend donc, implicitement, la théorie du scandale de Caillois : si l'élément surnaturel ne fait pas scandale, s'il est accepté comme faisant partie intégrante de l'univers fictionnel, si l'on donne des explications, des causalités à sa présence, on est donc en plein domaine du merveilleux.

¹ *Télé magazine*, no. 2783, 7-13 mars 2009, p. 26

² « *et, que Dieu le veuille, il règne aujourd'hui encore* » (n.t)

³ L'expression appartient à Francis Claudon, qui, dans un article sur les *Sources littéraires du fantastique*, à partir de la distinction de Marmontel entre « merveilleux naturel » et « merveilleux surnaturel », appelle le fantastique « *un merveilleux moderne* » et pose la question « *Le fantastique romantique serait-il un remake du merveilleux des Classiques et des Lumières ?* ». L'article a été mis à notre disposition par l'auteur.

tant que « fournisseurs » ou sources thématiques et/ou typologiques¹ adaptés aux idéologies présentes (qui évolueront toujours) et que l'essentiel de ce « merveilleux moderne » réside justement dans le travail de remaniement (*le remake*) qui construit un rapport inquiétant, insurrectionnel, un « rapport fantastique »² entre le réel et ces autres éléments généralement considérés comme surnaturels, invraisemblables ou impossibles (donc illogiques) donnés pourtant comme sérieux, perceptibles et par là même réels.

Bibliographie

- Caillois, R., *Anthologie du fantastique*, Ed. Gallimard, 1966
Caillois, R., *Anthologie du fantastique, De la féerie à la Science-fiction*, Ed. Gallimard, 1966
Castex, P.-G., *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 1951
Chelebourg, C., *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006
Cransac, F., Régis Boyer (dir.), *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, Rencontres d'Aubrac, Publications Orientalistes de France Association A la Rencontre des Ecrivains, 2006
Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992
Marmontel, J.F., *Eléments de littérature*, Tome II, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1846
Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999
Nodier, Charles, *Œuvres complètes V, Rêveries, Du fantastique en littérature*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998
Pavel Dan, Sergiu, *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
Steinmetz, J-L., *La littérature fantastique*, Que Sais-je ?, PUF, Paris, 1990
Télé magazine, no. 2783, 7-13 mars 2009
Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, 1970
Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastique*, Coll. Que sais-je ?, PUF, Paris, 1974

¹ Sergiu Pavel Dan combat rigoureusement la thèse de Todorov et ajoute au terme de *voisins* du fantastique celui de *fournisseurs*. Pavel Dan, S., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 22 - 56

² Marino, A., *Fantasticul*, in *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, 1973, p. 660-661
A. Marino part de l'analyse étymologique du fantastique et passe par la « fantaisie » en tant que « fantaisie créatrice » (toute littérature étant de « la fantaisie créatrice »), l'aspect essentiel du fantastique qui le lie à l'idée de l'esprit poétique en ce sens que les deux établissent des rapports inédits entre les différents types d'images. Cette capacité de créer des relations surprenantes entre les éléments de la réalité, de relier, de manière insolite, sans transition deux ou plusieurs plans de la connaissance est appelé « rapport fantastique ». Tandis que le rapport est perçu dans la poésie comme un équilibre, accepté comme quelque chose de normal, de réconfortant, il devient rupture dans le fantastique, car il est perçu comme anormal, inexplicable, objet de perplexité ou agitation intérieure (n.t.)

LA QUÊTE IDENTITAIRE DANS PORTRAIT DES VAUDOIS DE JACQUES CHESSEX

Otilia-Carmen COJAN
otilia_bluish@yahoo.com
Université “Alexandru Ioan Cuza”, Iasi, Roumanie

Résumé

Le concept de littérature suisse romande est aujourd’hui couramment employé pour désigner la production littéraire de la Suisse d’expression française. Mais ce concept pose au moins deux problèmes : il vise d’abord à souligner l’existence d’une entité romande bien que les cantons suisses ne forment pas un ensemble homogène du point de vue historique ; ensuite, il renvoie à l’idée d’une littérature suisse romande qui serait différente par rapport à la littérature française proprement dite, supposition qui ne cesse de constituer l’objet de controverses virulentes.

Jacques Chessex dresse dans son Portrait des Vaudois la physionomie d’un pays encore en quête de soi-même. L’écrivain se met à traverser des paysages, à faire revivre des coutumes et des traditions anciennes, à faire connaître aux lecteurs les gens qui habitent une contrée à la fois mystérieuse et incomprise qui donne la sensation d’être située hors temps et hors espace.

Il cherche à défendre son Pays de Vaud de l’invasion massive d’une modernité dévoratrice d’identité et de valeurs propres à des générations qui en sont fières.

Mots-clés : littérature suisse romande, Jacques Chessex, Portrait des Vaudois, quête identitaire

Parmi les pays européens, la Suisse a toujours représenté l’un des exponentiels de la diversité culturelle, religieuse ou langagière. En ce qui concerne la littérature on a affaire à un large panorama de bien des visions littéraires. L’éventail, qui va de Gottfried Keller à Martin R. Dean, de Cendras et Chessex à Sylviane Dupuis et Yves Laplace, est riche en variations multiples qui laissent entrevoir, à partir d’une identité donnée à un certain moment, autant de projets et de rejets d’identités suisses.

La littérature suisse est en fait une littérature d’expression allemande, française, italienne et romanche, composée par des auteurs de nationalité ou de culture suisse. Il n’existe pas, à proprement parler de littérature suisse, fait qui s’explique par la diversité des régions et des langues dont la Suisse est caractérisée et qui n’a jamais favorisé de vie intellectuelle commune. Ainsi existe-t-il quatre branches qui représentent la littérature suisse, chacune se distinguant des autres par la langue dans laquelle elle a été écrite.

La notion de langue nationale, apparaît vers la fin du XVIIIe siècle ainsi que le concept d’une littérature écrite dans une même langue et

véhiculant une identité nationale connotée positivement. En Suisse, les milieux intellectuels débattent de ce concept. Faute d'arguments linguistiques, les partisans d'une littérature nationale suisse unique insistent sur les thèmes communs : les Alpes, la nature et le monde rural. Philippe Sirice Bridel tente de créer une poésie nationale suisse d'expression française, transcendant l'identité cantonale, où les Alpes constituent un thème dominant. Gottfried Keller rejette l'idée d'une littérature spécifiquement suisse qui ne se réfère pas aux grandes entités linguistiques allemande, française et italienne. A l'approche de la Première Guerre mondiale, il apparaît nécessaire de combler le fossé culturel entre les régions linguistiques du pays. Le livre *Histoire de la littérature suisse*¹ (1910), restaure l'image d'une unité littéraire de la Suisse, avec les parties allemande et latine indépendantes, en se nourrissant du même esprit et en sacrifiant au même idéal. Edmond Gilliard s'y oppose en mettant en avant l'importance primordiale de la langue par rapport à tous les autres critères de classification. Il revendique l'autonomie d'une littérature authentiquement vaudoise. Dans les années 1930, face aux totalitarismes, la vision nationale des littératures suisses se confirme de nouveau. Au début du XXIe siècle, le terme de littérature nationale paraît quelque peu dépassé. Si la question des liens entre littérature et nation reste d'actualité, la valeur culturelle du plurilinguisme suisse est admise.

Pour ce qui est de la littérature suisse romande il faut d'abord préciser que les cantons romands, historiquement, ne forment pas un ensemble homogène et que la littérature en dialecte étant marginale, la question de l'existence ou pas d'une littérature suisse francophone avec une identité spécifique différente de la littérature française se pose. Elle est d'ailleurs l'objet d'une controverse. La production littéraire romande tend à se différencier de celle de France à partir du XVIe siècle et devient autonome à partir de la seconde moitié du XIXe siècle.

Progressivement la conscience d'une identité suisse s'instaure et aboutit au XVIIIe siècle au mythe suisse entretenu par les récits de voyageurs comme Béat Louis de Muralt ou par les écrits de Jean-Jacques Rousseau. Au XIXe siècle, Henri Frédéric Amiel publie *Du mouvement littéraire dans la Suisse romane et de son avenir*², une thèse où il propose un programme qui se veut utile à distinguer la littérature romande de la

¹ Jenny R. et H. E., *Histoire de la littérature suisse* (2 vol., éd. franç. et all.), Payot, Paris, 1910.

² Amiel, H. F., *Du mouvement littéraire dans la Suisse romane et de son avenir*, 1849 site <http://www.amiel.org/atelier/oeuvre/editions/mouvementlitteraire.htm> consulté le 15 avril 2010

littérature française. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, de nouvelles maisons d'éditions ou de nouvelles revues littéraires affirment leur autonomie. Et c'est le cas de la Bibliothèque Universelle et de La Semaine Littéraire. Eugène Rambert, collaborateur à la Bibliothèque Universelle consacre une grande partie de ses publications à la littérature romande en s'opposant en tant que pensée à Edouard Rod, qui ne croit pas en l'existence d'une littérature romande. C'est ainsi que prend naissance un débat identitaire qui oppose les écrivains qui prônent une littérature nationale avec un apport de culture germanique et l'influence du protestantisme comme fondement de l'identité romande (Gonzague de Reynold et Robert de Traz) à ceux qui se veulent latins (Alexandre et Charles-Albert Cingria). Charles Ferdinand Ramuz adopte un point de vue cantonal, il recherche un style qui puisse exprimer l'essence du pays vaudois et refuse l'idée d'une culture suisse. Pour Guy de Pourtalès, qui publie en 1937, son roman le plus connu, *La Pêche miraculeuse*¹, la Suisse est au carrefour des cultures françaises et allemandes. Le parcours littéraire d'autres écrivains suisses en quête d'identité (Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier) se place sous le signe de l'aventure nomade.

La période située entre la seconde moitié du XXe siècle et l'époque contemporaine marque la littérature romande par une grande vitalité de la poésie, de l'essai et de la critique littéraire.

Toutes les productions littéraires proposeront donc de diverses visions d'ensemble qui aboutissent à une quête identitaire à la lisière des langues et des littératures. Elles vont s'organiser autour du questionnement entre identité et langue, en tenant compte chacune de leur domaine respectif : Littérature de Suisse allemande et Littérature de Suisse romande. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce petit pays aux quatre langues abrite une littérature plurielle, faite de révolte contre l'ordre bourgeois (*Mars*² de Fritz Zorn) et de sérénité aussi, explorant l'âme humaine, et s'interrogeant sur le sens de l'existence (Alice Rivaz, Robert Walser).

La littérature suisse englobe trois cultures principales : romande, allemande et italophone et déborde par là largement le cadre du pays. Il n'y a donc pas de littérature nationale à proprement parler mais il est néanmoins possible de repérer quelques dénominateurs communs. Cependant, les différents courants littéraires, à l'exception du romanche, sont influencés par un pôle culturel à l'extérieur des frontières nationales.

S'il fallait tenter de décrire les multiples facettes de la littérature suisse d'expression française dans la seconde moitié du XXe siècle, on

¹ De Pourtalès, G., *La Pêche miraculeuse*, Gallimard, Paris, 1937

² Zorn, F., *Mars*, Gallimard, Paris, 1979

pourrait dégager les points suivants : la vitalité extraordinaire de la poésie ; dans le genre romanesque l'émergence des auteurs femmes ; le goût pour l'autobiographie romancée ; l'exploration de nouvelles voies et de nouveaux tons lyriques et méditatifs; l'importance de l'essai et de la critique littéraire.¹

L'œuvre de Jacques Chessex s'inscrit dans la direction des productions littéraires qui s'organisent autour de la problématique identitaire. L'auteur se propose de mettre en évidence par l'intermédiaire de ses écrits l'existence d'une spécificité suisse romande au niveau de la littérature universelle mais aussi au niveau des nations européennes.

Portrait de Vaudois représente un essai de définir les Suisses, une tentative de voir au-delà des apparences l'unité minimale d'une nation qui existe en tant que telle, en dépit de tous efforts de le nier. C'est aussi un rappel aux origines, à l'individualité et à la collectivité, un retour en arrière qui permet au lecteur de refaire le chemin de l'évolution d'un peuple qui a eu du mal à statuer son identité en tant que nation, mais qui se propose de le faire à présent.

On se retrouve donc en Suisse romande au Pays de Vaud. Et l'on a affaire à un écrivain qui choisit de faire découvrir à tous ceux qui s'abandonnent à la lecture, une contrée de légende qui semble vivre pleinement dans un éternel moment de rêverie. Parfois tombé dans l'oubli, d'autrefois jugé sévèrement par ceux qui le regardent avec mépris, à cause de sa soi-disant présomption dans les rapports qu'il établit avec les autres cantons, le Pays de Vaud se renferme sur lui-même et ce n'est que par l'intermédiaire de Jacques Chessex et de son *Portrait des Vaudois* qu'il laisse entrevoir quelques-unes de ses splendeurs. Le Pays de Vaud de Chessex se déploie dès les premières pages comme un espace clos sur lui-même, une sorte d'endroit privilégié, qui tire son unicité de ses trésors cachés mais surtout de la façon dont il comprend préserver ces trésors-là. Et l'on a la sensation que le Pays de Vaud se situe hors du temps et de l'espace, qu'il dépasse les frontières tracées sur la carte géographique et administrative de la Suisse par une main humaine et qu'il s'étend entre des limites le plus souvent invisibles aux yeux des voyageurs : au nord Le pays de la précision, à l'est celui de La Fribourgeoise, au sud Le pays des délicatesses suisses, et à l'ouest l'influence française.

¹ Pour les informations concernant la périodisation et l'évolution de la littérature suisse le long des siècles, informations comprises dans la partie introductive de notre étude, voir l'article *Littérature suisse* sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_suisse (site consulté le 15 avril 2010)

Et parce qu'il l'a quitté une fois, Chessex le redécouvre lui aussi, mais cette fois-ci à la manière d'un aveugle qui, ayant perdu la vue, essaye de retrouver ses paysages préférés à l'aide de ses autres sens, en recréant les images pour les enfermer à jamais dans la boîte secrète de son cœur. Par endroits il réussit à le faire, mais une fois recréées, les images ne seront plus jamais les mêmes. Le canton de Vaud, quitté il y a quelques années se métamorphose en Pays. Car c'est seulement lorsqu'on perd quelque chose que l'on se rend compte de la perte, c'est seulement lorsqu'on compare un pays à un autre, lorsque l'on voit le sien éclairé par une lumière différente par rapport aux autres, qu'on se rend compte de la véritable valeur spirituelle d'un certain lieu.

Ainsi Jacques Chessex s'empare-t-il de son pays d'origine, de crainte qu'il ne le perde de nouveau. Car si cela arrivait, il ne pourrait sans doute rebrousser chemin. Le fils prodigue a l'opportunité de rentrer chez lui, en se repentant de sa fuite. Mais cette occasion ne lui sera donnée qu'une seule fois. Il doit savoir en profiter. Et comme il a décidé de le faire, quel autre moment plus adéquat que celui du Printemps et de la Résurrection du Christ ? « C'est Pâques aujourd'hui, tout est en travail de naissance et de dire... »¹ Naissance ou plutôt renaissance, retour aux origines, regards tournés vers l'identité primordiale, courage de nier toute apparence trompeuse, fierté de s'avérer Vaudois :

*Du ciel des oiseaux arrivent les sons, mais qu'est ce que cette
lumière sur la campagne et sur les toits comme une eau neuve pour
laver toutes les surfaces, tous les pans tuile et molasse, et même les
cœurs sous les vestons ?²*

On assiste indubitablement à un deuxième baptême, cérémonie sainte qui vient redonner aux vaudois la plénitude spirituelle qu'ils ont perdue dans la nuit des temps. Mais il ne s'agit pas là seulement d'une reconquête de l'espace vital de leur spiritualité la plus intime mais aussi d'une redécouverte de leur matrice identitaire. Le pasteur Amédée, qui, après avoir traversé la place se tient souriant sur le seuil de l'église n'est qu'un des personnages qui prendront contours sur la toile de fond du canton vaudois sous le pinceau de Chessex. Et on entend les Vaudois chantant les cantiques de la Résurrection. Mais ce n'est plus la Résurrection du Christ mais leur propre résurrection. « Vaincus, l'hiver et l'affreuse mort où le corps et le cœur s'étaient engourdis comme des serpents sous la pierre

¹ Chessex, J., *Le printemps du fond de la terre* in *Portrait des Vaudois*, Editions de L'Aire, Lausanne, 1982, p. 15.

² Ibidem. p. 15.

froide ! »¹ Vaincus aussi, la peur, la honte, l'impossibilité de statuer ses origines, la maladresse avec laquelle on affirmait autrefois son identité, toutes les retentions, toutes les inhibitions. Les Vaudois choisissent de renaître de leur propre passé comme l'oiseau Phoenix qui renaît de ses cendres. Ils se trouvent au commencement d'un long et difficile processus de réhabilitation qui va se dérouler sur deux flancs : celui de la conscience collective et celui de l'individualité vaudoise. Ils vont réhabiliter leurs origines aux yeux de tous ceux qui les regardent de l'extérieur mais surtout à leurs propres yeux, car ils doivent, eux aussi, se fier de leur identité helvétique, de leur passé chargé d'histoire et de symboles. « ...c'est la fin et c'est le début, c'est le frais recommencement avec les sèves et les feuilles... [...]. Les Vaudois sortent dans la lumière de leur village. »² Et c'est le début d'une nouvelle ère. Celle du printemps joyeux, de la beauté de la terre, de la renaissance de la nature, du pouvoir et de la confiance reconquis. C'est le temps où les promesses s'accomplissent, le temps des cerisiers en fleurs, le temps des idéaux réalisables.

*Promettant le Christ tout à l'heure c'est le printemps et la beauté que le pasteur Amédée offrait à son village, comme s'il avait reçu pouvoir de décréter et de célébrer le premier jour de l'année de Pan.*³

Le lourd rideau en velours se lève et sur la grande scène du théâtre de Vaud la représentation commence dans le retentissement muet des applaudissements des spectateurs. Et c'est Paschoud le premier personnage à prendre au sérieux son rôle de poète embrouillé. On le voit au Buffet de la Gare, gesticulant et discourant, au beau milieu des gens et des verres, repayant et rebuvant jusqu'à ce qu'un lyrisme douloureux s'empare de lui en le faisant voir le monde d'une perspective niée aux autres. Et voilà l'opportunité idéale pour Chessex de dire ce qu'on n'a pas dit jusqu'alors. C'est le moment idéal de crier révolte par la bouche d'un soûlon qui ne pourra jamais être accusé d'avoir trop osé, car les soûlons l'osent tout :

Le pays meurt, messieurs les propriétaires, mais l'ahurissante beauté de sa mort nous secoue et nous fait crier. Il y a les trax, les bulldozers, les bunkers, les motels, les hangars, les usines et derrière le chahut et les nuages de supershell se profilent les collines mauves sous l'étoile pareille à la primevère dans le lait glacial de la nuit d'avril. Alors dites-vous bien que nous ne céderons pas. Et céder quoi ? Nos

¹ Ibidem. p. 18

² Ibidem. p.18-19

³ Ibidem. p. 19

*rêves de furieux devant l'agonie de nos paysages ? Ou simplement les noms des choses, que vous puissiez rebaptiser comme vos boîtes à la mode, histoire de faire moderne et entendu ? L'imbécillité des barons de la benzine nous cogne sur les oreilles.*¹

Un spectacle aux apparences lyrico méditatives gagne soudainement des accents parodiques. Mais ce n'est pas une parodie quelconque, c'est le moment où les Vaudois font le choix de manifester leur force. Car ils ont cette liberté-là. Et ils choisissent de le faire par l'intermédiaire de la voix d'un auteur qui défend avec fierté tout ce qu'il y a encore de naturel et d'original dans son pays de naissance :

*Mais nous ne sommes ni paisibles ni finissants. [...] Nous avons nos chemins, nos charrues, nos plumes, et le printemps du fond de la terre. [...] La fraîcheur des paysages à l'aube est belle de s'empoussiérer tôt ou tard, et de brûler dans la fournaise des moissons. Rien ne mourra si nous avons l'œil et le cœur.*²

Chessex parle au nom des Vaudois mais il parle aussi au nom de soi-même. L'auteur affirme ses intentions de répertorier tous les trésors cachés dont on parlait dans les lignes de début, de ne plus les passer pour secrets, de les faire voir aux autres, pour qu'ils puissent les apprécier, pour qu'ils prennent conscience de la valeur de ces trésors : un noyau autour duquel s'est organisé toute la matière intime de l'identité vaudoise. Il faut avoir l'œil et le cœur, il faut savoir regarder mais aussi comprendre et sentir ce que l'on regarde. Et qui pourrait mieux le faire sinon le poète ? Chessex justifie à l'aide des mots les plus appropriés le droit qu'il a de défendre son pays, car c'est lui le seul qui ait la capacité de comprendre et de voir tout ce que les autres ne pourront jamais ni comprendre ni voir :

*Les notaires assermentés de l'Etat de Vaud ont moins de passion que moi pour ces enclos, ces toits profonds. Le poète est à la fois tabellion et sceautier, voyer et comptable au cadastre, archiviste cantonal, protecteur des cailloux et des fleurs rares. Il y a de l'herboriste et du greffier dans ma nature. Turelurette et buis bénit, il y a aussi du curé. Et du pasteur convoyeur de catéchumènes. Et du rôdeur des petits cimetières où écouter le chahut des conversations sous les bouquets de pensées en velours violet qui refléurissent chaque printemps sur les os de Thérèse et de Gustave.*³

¹ Chessex, J. Op. Cit. p. 21

² Ibidem. p. 21-22

³ Ibidem. p. 22

Et la conclusion de Chessex Le Vaudois a valeur de sentence : « Puisque le pays est ce pain qu'on veut nous prendre, et que nous mettons quand même sur nos langues comme une hostie pour nous donner ailes ! »¹

Le pays de Vaud de Chessex est un univers plutôt mystérieux et incompris, un lieu situé hors temps et par là même, un endroit unique. La modernité n'y trouve pas sa place car elle envisage détruire ce coin mythique et la réaction des vaudois en est violente. Ils sont ces gens qui rendent hommage aux ancêtres et qui préservent leurs traditions, leurs superstitions et leurs croyances. Derrière la physionomie d'un pays qui pourrait sembler illustrer de façon exemplaire le mythe de l'hérisson² il y a un écrivain, qui tout en se dressant en porte-parole, dénonce une réalité qui n'existe plus, une réalité qui se montre complètement bouleversée par les exigences d'une modernité en pleine expansion. Le nom même de cette contrée qui se tient encore debout face à l'invasion de la modernité renvoie à un vaste territoire, un monde dont les frontières sont à la fois précises et floues, une sorte de vieux empire hanté par des démons légendaires, sentant le mythe et alimentant le goût de l'exploration, incitant la curiosité de ceux qui n'y habitent pas.

L'écriture de Chessex se situe à mi-chemin entre temporalité et atemporalité, à la rencontre des réalités et des mythes, tout en gagnant par là son originalité. Son *Portrait des Vaudois* est bien plus qu'un portrait des vaudois, il est quelque chose de plus important qu'un miroir où pourraient se refléter de manière exacte les traits et les coutumes de ces gens. C'est une véritable parodie aux accents graves, un chant à la fois désespéré et beau, une histoire d'autres temps qui pourrait être racontée par un grand-père à ces petits neveux, un héritage légué aux générations à venir.

Le livre de Chessex s'ouvre sur un appel lointain de la lumière sainte venue du ciel et de la terre, un beau matin de Pâques. Le chant du coq est bien plus qu'un symbole. C'est l'éveil du jour mais surtout le réveil de la mémoire. Chessex nous fait voir un pays vaudois en ses divers aspects, campagne et montagne, villes et villages, gens et bêtes – saisis sous le regard du poète et sous la plume du conteur.

¹ Ibidem. p. 22

² ...pour se protéger des influences extérieures qui ne sauraient que pervertir la pureté des moeurs helvétiques, il faut rester chez soi. C'est la première règle, explication donnée par Francillon, R. dans un article intitulé *Dans le sérail helvétique. Le guerrier, l'ivrogne, le berger et l'eunuque* in *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, ouvrage collectif signé Francillon, R., Jacquier, C., Pasquali, A., Editions Zoé, Genève, 1991

La petite aube orangée des coqs s'est levée sur les prés et les cours fraîchement balayées de la veille, et à neuf heures les deux grosses cloches de bronze ont commencé leur danse dans le clocher, ohé, ohé, louez Dieu et la sainte paresse de dimanche ! Aube orangée, les oreilles s'ouvrent. Quoi ? La paresse ? Vous n'y pensez pas !¹

Et c'est précisément ce chant qui marque le début d'un nouveau millénaire. Une époque où les Vaudois vont statuer leurs origines, en affirmant par là leur identité nationale. Mais l'identification au pays connaît deux étapes : celle de l'identification au pays réel qui s'inspire de l'histoire, de ses héritages culturels, langagiers, religieux et humains et celle de l'identification à un pays imaginaire, qu'il soit idéal ou idéal, vision d'avenir et même utopie. Cette affirmation d'identité se déroule donc sur deux plans : celui du réel, de la vraie existence de ces gens vaudois et celui d'un inconscient qui se forge une autre réalité, pas très éloignée de celle déjà existante, mais une réalité qui se situe tout près de la perfection. Il s'agit donc d'une prise de conscience et bien plus que cela, d'une prise de position par rapport au passé, au présent et surtout par rapport aux temps futurs. Et c'est précisément de cette décision de prendre position que vient la force des Vaudois juste avec l'arrivée du printemps qui est évidemment un moment chargé de symbolisme.

*Une grande force a fait trembler le pays.
Une tendresse joyeuse a dit « tais-toi » à l'inquiétude.
L'hiver, on y durait, on y tenait avec les graines et les morts
sous la terre, mais cette fois la nouvelle est donnée, elle court, elle a
sauté les haies, elle tombe dans les étroites vallées, elle rebondit sur les
collines et par-dessus les montagnes !
Une grande impatience d'amour a saisi les sillons et les crêtes.
La terre se soulève comme la mer : mais plus forte, variée, multiple
dans sa finesse et son plein goût où renaître et se tenir ouvert pour
quand viendront la plénitude et l'or de l'âge.²*

L'arrivée du printemps et la sainte fête des Pâques coïncident à un événement tout aussi important pour les Vaudois : les retrouvailles, le retour à des origines lointaines, la prise de conscience d'une identité qui gisait dans l'inconscient individuel et collectif et le bonheur et l'accomplissement qui en découlent. Ce bonheur, cette paix intérieure ne peut trouver de correspondant extérieur que dans la nature, qui se réjouit elle aussi du miracle arrivé au Pays de Vaud :

¹ Chessex, J., Op Cit. p 15.

² Chessex, J., Op. Cit. p. 17

Dehors le vent et l'herbe se sont mis à la page et mêlent l'intense vert des dents-de-lion à la petite brise qui lave. Vert des minces tiges, des feuilles pointues comme des becs, vert des trèfles en doux cœur et de l'herbe-à-chat dure comme fer ! Des enveloppes, des cocons, des fentes laineuses et sucrées surgissent les feuilles, et les bourgeons sont prêts de casser, de s'ouvrir. Sang et sucre, je veux vivre ! Sel et miel, vin et larmes, sève et salive, lacryma-christi, je viens, je viens, je crie oui !¹

Face aux menaces de la modernité qui vise à effacer toutes les traces d'une sainte tradition vaudoise, l'écrivain apporte les arguments d'une origine terrestre primordiale : « Nous avons nos chemins, nos charrues, nos plumes, et le printemps du fond de la terre »² Il suffit que les Vaudois retrouvent leur vigueur innée pour pouvoir se préserver de tout attentat à leur identité individuelle ou collective :

Il faut trouver un vin plus puissant, que Paschoud ne connaît pas encore, et qui bondit dans les veines de la terre avec les sources et les rivières dans les cavernes maternelles. C'est ce vin-la qui changera les apparences, qui lavera notre regard, qui nous rendra toutes les surfaces les plus anciennes et les plus jeunes. Versez-moi un verre de vigueur, et trinquons, avalons le sang et le ciel, et la violente gaieté qui s'arc-boute dans les racines ! Versez-moi un verre de vin-de vie !³

Les quêtes identitaires de Jacques Chessex se transposent donc sur plusieurs plans : celui de l'individualité humaine, qui essaie de créer son propre univers intime, de chercher ses origines, d'identifier ses racines les plus profondes afin de se trouver ou retrouver soi-même et celui de la collectivité en tant que nation, qui vise à exprimer l'identité nationale de la Suisse Romande. Pourquoi opte Chessex pour cette façon de s'exprimer en tant qu'écrivain et romancier ? Parce que lui aussi fait partie des membres de cette collectivité qui cherche et se cherche, lui aussi représente cette classe d'individus qui sont en proie aux changements identitaires et qui s'en réjouissent comme un enfant jouit de son enfance.

Bibliographie :

Amiel, H. F., *Du mouvement littéraire dans la Suisse romane et de son avenir*, 1849, <http://www.amiel.org/atelier/oeuvre/editions/mouvementlitteraire.htm> (consulté le 15 avril 2010)

¹ Ibidem, Op. Cit. p. 17

² Ibidem, p. 22

³ Ibidem p. 22

Chessex, J., *Le printemps du fond de la terre* in *Portrait des Vaudois*, Editions de L'Aire, Lausanne, 1982

De Pourtalès, G., *La Pêche miraculeuse*, Gallimard, Paris, 1937

Francillon, R., *Dans le séraïl helvétique. Le guerrier, l'ivrogne, le berger et l'eunuque* in *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, ouvrage collectif signé Francillon, R., Jacquier, C., Pasquali, A., Editions Zoé, Genève, 1991

Jenny R. et H. E., *Histoire de la littérature suisse* (2 vol., éd. franç. et all.), Payot, Paris, 1910

Zorn, F., *Mars*, Gallimard, Paris, 1979

Littérature suisse sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_suisse (site consulté le 15 avril 2010)

HIPÓSTASIS DEL EROTISMO EN LA REGENTA DE CLARÍN

Corina-Amelia GEORGESCU
georgescu_c@yahoo.fr
Universidad de Pitesti, Rumania

Resumen

Si debemos definir el siglo XIX, podríamos decir que es el siglo del cambio y que desde este punto de vista es uno de los siglos más importantes en la historia de la humanidad. En la España del siglo XIX, la novela fue el género literario mejor representado y reflejó con la más grande nitidez los valores de la burguesía. Ana Ozores, el personaje principal de la novela, revela su feminidad en tres hipóstasis: como esposa, como mujer y como escritora. Se nota una carencia esencial que hace de Ana Ozores una mujer incumplida: ella no es madre. Para analizar el tema del erotismo en La Regenta, tomamos en consideración la hipóstasis de mujer en la que Ana está presentada. De hecho, ella representa toda una categoría o, mejor dicho, todo un período.

Palabras clave: erotismo, cuerpo, mirado, espacio

Si debemos definir el siglo XIX, podríamos decir que es el siglo del cambio y que desde este punto de vista es uno de los siglos más importantes en la historia de la humanidad. La historiografía considera al siglo como el comienzo indudable de la Edad Contemporánea. En la concepción de los históricos, este siglo empezó en 1801, pero Eric Hobsbaw¹ da una definición más interesante y precisa que el siglo XIX abarca el período entre 1789, año de la revolución francesa, y 1914, año de la primera guerra mundial, como el «siglo XIX largo». El tema de este siglo es el cambio. Son cambios que cubren toda la esfera de la vida diaria: ciencias, política, cultura, economía. En el plano social, la burguesía se convierte en la clase dominante. En España, como en otros países europeos, en el plano político, los tradicionalistas se oponen a los liberales (defensores de Isabel II) y carlistas (defensores de Don Carlos). El plano económico está marcado por la consolidación del capitalismo industrial. En lo que concierne la literatura, “El siglo XIX en España es el siglo de la narrativa. En las primeras décadas del siglo hubo cultivadores de novela histórica, de escasa, si no nula, repercusión. Más tarde se adoptará el folletín. Y a partir de mediados de siglo (más exactamente en 1868)

¹ Eric Hobsbawⁿ, *La Era del imperio, 1875-1914*, Editorial Planeta, Cuadro 2, Buenos Aires, 2001, pag. 353

mostraron carta de naturaleza el realismo y su máxima expresión, el naturalismo.”¹

Los más destacados exponentes del realismo español son Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas (Clarín). En España, el Naturalismo se inicia con la obra *La desheredada* de Benito Pérez Galdós (1881), inspirada en *L'Assomoir* (1877), del fundador de la corriente, el francés Émile Zola.

En la España del siglo XIX, la novela fue el género literario mejor representado y reflejó con la más grande nitidez los valores de la burguesía.

“Los valores e inquietudes de la clase burguesa aparecen reflejados como en un espejo en la literatura del Realismo: individualismo, materialismo, deseo de ascenso social y aprecio por lo cotidiano e inmutable”²

“Los temas del Realismo literario son fundamentalmente el contraste entre los valores tradicionales y campesinos y los valores modernos y urbanos o el éxodo del campo a la ciudad y los contrastes sociales y morales que provoca, la lucha por el ascenso social y el éxito moral y económico, la condición insatisfecha de la mujer que ya posee derecho a la instrucción elemental pero no puede acceder al mundo del trabajo y a la independencia e individualismo burgués, con lo que aparece el tema del adulterio y la fantasía folletinesca y sentimental, a manera de escape. Hay dos tendencias en el Realismo: la progresista y la conservadora.”³

Leopoldo Alas (1852-1901), conocido por el seudónimo de «Clarín», forma con Pérez Galdós la pareja de grandes novelistas españoles del siglo XIX. Clarín comenzó escribir cuentos: la primera entrega fue *Pipá* (1879), una novela corta influenciada en el naturalismo, que presenta personajes que aparecerán en *La Regenta* (1884-1885) más tarde.

En esta novela, Ana Ozores, casada con Víctor Quintanar es el punto de atracción por Álvaro Mesía y por el magistral de la catedral, Don Fermín de Pas. Ella comienza a dejarse seducida por Álvaro Mecía y Don Víctor, su marido, descubre el adulterio. Presionado por Pas, desafía a Don Álvaro al duelo y muere en este duelo.

Ana Ozores, el personaje principal de la novela, revela su feminidad en tres hipóstasis: como esposa, como mujer y como escritora. Se nota una

¹ Miralles García, Enrique, *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*, Puvill, Barcelona, 1979, p. 97

² Villanueva Prieto, Francisco Darío, *Teorías del realismo literario*, Espasa-Calpe, Pozuelo de Alarcón, 1992, p. 204

³ Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1996, p. 58

carencia esencial que hace de Ana Ozores una mujer incumplida: ella no es madre.

Para analizar el tema del erotismo en *La Regenta*, tomamos en consideración la hipóstasis de mujer en la que Ana está presentada. De hecho, ella representa¹ toda una categoría o, mejor dicho, todo un período.

La relatividad *del valor del cuerpo* es evidente en la escena del confesionario entre el canónigo y La Regenta :

-Nosotros iremos subidos, ¿eh?
-Sí, es claro [...] pasado iré a la capilla con el vestido que he de llevar al baile.
-¿Cómo puede ser eso...?
-Siendo... son cosas de mujer, señor curioso. El cuerpo se separa de la falda... y como pienso ir oscura... puedo llevar el cuerpo a confesar... (sic) y veremos el cuello al levantar la mantilla» y «acercando los ojos a la celosía del confesionario» podrá entrever don Fermín «un ángulo del pecho en que apenas cabía la cruz de brillantes. (II, 292-3)

Este es un ejemplo evidente de transgresión de las reglas existentes recurriendo justamente (paradójica e irónicamente) al mismo tiempo a estas reglas. El fragmento plantea uno de los problemas esenciales que se circunscriben al tema del erotismo: el cuerpo de la mujer.

El capítulo tres de la novela es uno de los más elocuentes desde este punto de vista porque muestra a Ana y también a Petra, su sirvienta, vestidas sumariamente en la intimidad de la residencia.

La focalización externa a través de la cual se presentan los detalles del cuerpo de Ana crean la impresión de un cuadro visto de cerca para el lector.

Ana corrió con mucho cuidado las colgaduras granate, como si alguien pudiera verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y apareció blanca toda, como se la figuraba don Saturno poco antes de dormirse, pero mucho más hermosa que Bermúdez podía representársela. Después de abandonar todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de tigre, hundiendo los pies desnudos, pequeños y rollizos en la espesura de las manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera. Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica impuesta por el artista. Jamás el

¹Borel, J.-Fr. *Alquimia y saturación del erotismo en «La Regenta» in Discurso erótico y discurso trasgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, Madrid, Teuro, 1992, pp. 109-128.

Arcipreste, ni confesor alguno había prohibido a la Regenta esta voluptuosidad de distender a sus solas los entumecidos miembros y sentir el contacto del aire fresco por todo el cuerpo a la hora de acostarse. Nunca había creído ella que tal abandono fuese materia de confesión.(III, 75)

El narrador menciona el cuerpo desnudo y blanco de Ana, “los pies desnudos, pequeños y rollizos”, “el brazo desnudo”, “la curva graciosa de la robusta cadera”. La voluptuosidad elegante, casi estudiada del cuerpo de Ana se opone a la voluptuosidad espontánea que el desorden de los vestidos de Petra (apenas despertada por la crisis de su dueña) revela:

Don Víctor observó que la muchacha no había reparado el desorden de su traje, que no era traje, pues se componía de la camisa, un pañuelo de lana, corto, echado sobre los hombros y una falda que, mal atada al cuerpo, dejaba adivinar los encantos de la doncella, dado que fueran encantos, que don Víctor no entraba en tales averiguaciones, por más que sin querer aventuró, para sus adentros, la hipótesis de que las carnes debían de ser muy blancas, toda vez que la chica era rubia azafranada... (III, 86)

La primera diferencia entre los dos fragmentos es la focalización. A diferencia de la descripción de Ana, realizada en focalización externa, los detalles con respecto al cuerpo de Petra y su traje “que no era traje” se realizan por medio de la focalización interna. El único detalle, similar a lo de la descripción de Ana, es la piel. En una u otra escena del mismo capítulo, Don Víctor observa la espalda desnuda de Petra. Que Don Víctor ve la desnudez de Petra es solamente una ocurrencia lo que nos hace considerar también otro aspecto del erotismo, la *mirada* o más precisamente, la mirada concebida en el cuadro de la oposición “querer ver/ver sin querer”.)

La mirada, voluntaria o involuntaria, es frecuentemente asociada con el movimiento. La inmovilidad no atrae las miradas y el cuerpo recibe atributos eróticos cuando está visto moviéndose. Sin querer, el Magistral ve como “debajo de la falda ajustada (de la educanda de 15 años) se dibujaban muslos poderosos, macizos, de curvas armoniosas, de seducción extraña” (II, 202).

El fragmento que mejor “teoriza” el erotismo del cuerpo en movimiento con respecto a Obdulia puede ser el siguiente:

[...] la falda de raso de Obdulia que no tenía nada de particular mientras no la movían (a lo qué se refiere este plural) era lo más subversivo del traje en cuanto la viuda echaba a andar. Ajustada de tal modo al cuerpo, que lo que era falda parecía apretado calzón ciñendo

esculturales formas "provocando" el estrépito de la seda frotando las enaguas, el crujir del almidón de aquellos bajos de nieve y espuma que tal se le antojaban a don Saturno quien los había visto otras veces. (I, 135).

Las referencias a los movimientos del cuerpo, de los vestidos, son referencias metonímicas al cuerpo, la metonimia siendo una forma velada para representar el deseo, el erotismo. Si la mirada y el movimiento en los casos mencionados pudieran dar la impresión de un erotismo apenas sugerido, implicando constantemente una distancia física entre los personajes, la novela del siglo XIX español va más lejos: *los personajes se tocan* y manifiestan frecuentemente una forma de hípersensibilidad. Ana muestra una habilidad especial de sentir a través de la piel fina del guante. La misma sensación aparece en Álvaro y en el Magistral al encontrarse al lado de la Regenta en el coche que los lleva al Vivero.

Los toques eróticos visan el cuerpo del otro, pero también su propio cuerpo o sus substitutos, incluyendo referencias a una forma de autoerotismo.

Este tipo de excitación puede llevar a Ana “a morder su almohada” (II, 286), o a don Fermín “a la brutalidad de las pasiones bajas subrepticamente satisfechas hasta el hartazgo” (II, 197).

El beso es una forma peculiar de erotismo y la descripción de los momentos cuando un personaje besa a otro puede ser situada al límite superior de la audacia desde el punto de vista del personaje de un lado y desde el punto de vista del lector, de otro lado. Algunos momentos de la novela pueden ser encuadrados en esta categoría: podríamos hablar, por ejemplo, del beso que Petra siente en su nuca (II, 459) o del beso que Ana recibe en sus labios de su esposo (I, 177).

Otra forma para presentar el erotismo está representada por *los espacios*. Se puede hablar con mucho interés de la alcoba de Ana que realizada en focalización externa al inicio. En un segundo tiempo, está presentada en focalización interna a través de los ojos de Obdulia. ¿Por qué Obdulia? Ella es un personaje femenino capaz de observar los detalles específicos de la feminidad. Además, Obdulia es una mujer con una reputación dudosa y presentará detalles que la seducen gracias a su calidad de atraer a los hombres.

Para ella, “La alcoba es la mujer como el estilo es el hombre” (III, 88). Obdulia hace una otra asociación comparando a Ana con un “bijou tan precioso [que] se guarde en [un] tan miserable joyero!» (III, 86)

Todos los detalles que Obdulia describe llevan a una conclusión evidente, recalcada por una serie de negaciones, pero la conclusión aparece al inicio de la argumentación:

Nada. Allí no hay sexo. Aparte del orden, parece el cuarto de un estudiante. Ni un objeto de arte. Ni un mal bibelot; nada de lo que piden el confort y el buen gusto. (III, 86)

La alcoba parece descrita por los ojos de una cámara, de arriba a abajo: los artesones, la cama de matrimonio y el suelo con la piel de tigre. La cámara focaliza en algunos detalles: el juego de cama, las sábanas, los almohadones, todo sugiere el erotismo por la asociación del juego de cama con el cuerpo de Ana.

Entró en la alcoba. Era grande, de altos artesones, estucada. La separaba del tocador un intercolumnio con elegantes colgaduras de satín granate. La Regenta dormía en una vulgarísima cama de matrimonio dorada, con pabellón blanco. Sobre la alfombra, a los pies del lecho, había una piel de tigre, auténtica. No había más imágenes santas que un crucifijo de marfil colgado sobre la cabecera; inclinándose hacia el lecho parecía mirar a través del tul del pabellón blanco.[...] - ¡Ah! debía confesar que el juego de cama era digno de una princesa. ¡Qué sábanas! ¡Qué almohadones! Ella había pasado la mano por todo aquello, ¡qué suavidad! El satín de aquel cuerpecito de regalo no sentiría asperezas en el roce de aquellas sábanas.(III, 86)

La segunda razón que provoca la envidia de Obdulia es la piel de tigre. Esta sugiere el lujo, pero tiene una áurea de desconocido, de misterio. Más aún, la piel de tigre evoca el oriente, un oriente de lujo y de los placeres escondidos. En oposición, Obdulia tiene solamente una “caza del león, ¡pero estampada en tapiz miserable!” ». (III, 86)

El espacio se reduce y se focaliza sobre Ana cuando deja caer su bata azul con encajes crema:

Ana corrió con mucho cuidado las colgaduras granate, como si alguien pudiera verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y apareció blanca toda, como se la figuraba don Saturno poco antes de dormirse, pero mucho más hermosa que Bermúdez podía representársela. Después de abandonar todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de tigre, hundiéndose los pies desnudos, pequeños y rollizos en la espesura de las manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera. Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica impuesta por el artista.(III, 86)

La descripción de Ana desnuda se realiza por medio de algunas sugerencias: los brazos, los pies y la cadera. El resto es silencio y elipsis.

Bachelard¹ describe el espacio vital como (un) auxiliar del ser, la cama como una concha, el cuarto como un nido. Todo este espacio que rodea a Ana, con atributos eróticos explícitos o implícitos se explica por el sintagma-leitmotiv para la existencia de Ana («Ni madre ni hijos») y que sintetiza su necesidad inconciente de afección.

El espacio cerrado de la alcoba se opone al espacio abierto de la sociabilidad lo que subraya la idea de que todo lo que está relacionado con el erotismo, sobre su forma, la más evidente, debe ser escondido. El narrador opta por sugerir las cosas en vez de presentarlas.

El erotismo, como Clarín lo presenta, es un continuo jugar al escondite: el cuerpo o los sentimientos se revelan poco, solamente para sugerir lo que se esconde, solamente lo necesario para llamar la atención y para despertar el interés. Todo parece un juego en que cada uno se esconde para dejar al otro descubrirle, para invitarle a descubrirle, para estimular su imaginación.

Al nivel textual, los marcos del erotismo muestran los cambios que pasan en la sociedad, el cambio de los valores, la liberación del pensamiento, de los sentimientos y de las costumbres. El texto literario de *La Regenta* adquiere un valor doble: un valor artístico y un valor de testimonio social gracias a lo que logra atravesar el tiempo y estimular la curiosidad y la imaginación del lector del siglo XXI, independientemente del espacio cultural al cual pertenece.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo, / «Clarín», *La Regenta*, Biblioteca Valenciana Digital, (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12473959873481628265679/p0000001.htm#PagInicio>), 5.04.2010
- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1996
- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1961
- Borel, J.-Fr., *Alquimia y saturación del erotismo en «La Regenta» in Discurso erótico y discurso trasgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, Madrid, Teuro, 1992
- Hobsbawn, Eric, *La Era del imperio, 1875-1914*, Editorial Planeta, Cuadro 2, Buenos Aires, 2001
- Miralles García, Enrique, *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*, Puvill, Barcelona, 1979
- Villanueva Prieto, Francisco Darío, *Teorías del realismo literario*, Espasa-Calpe, Pozuelo de Alarcón, 1992

¹ Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1961, p. 78, p. 96

L'AUTHENTICITÉ DE L'ÉCRITURE DIARISTE – ENTRE POÉTIQUE ET UTOPIE

Anamaria GHIBAN
anamariaghiban@yahoo.fr
Université « Alexandru Ioan Cuza, Iasi, Roumanie

Résumé

Concept ambigu, par sa pluralité de sens, l'authenticité a conduit à plusieurs attitudes critiques, plus ou moins « authentiques », manifestées dans des théories dont la complexité provient principalement du fait qu'ils ne sont pas possibles dans un seul domaine. Devenu presque un nouveau lieu commun de la théorie littéraire, l'authenticité s'avère un concept flexible, dont la définition est souvent pleine d'ambiguïté. Au delà de l'intention de fixer l'essence dans des définitions rigides, qui pourraient épuiser ses ambiguïtés, l'étude de l'authenticité est, en fait, une tentative de poétique qui suppose l'analyse des divers types de textes qui véhiculent le concept.

En ce qui concerne le journal intime, l'authenticité est, en fait, une condition implicite de l'existence même du genre. En vertu d'une loi non écrite, mais acceptée par tous, un journal intime qui n'est pas authentique n'a pas de valeur, parce qu'il est faux, artificiel. Dans une possible poétique du journal intime, l'authenticité pourrait être une « dominante » du genre. Paradoxalement, il devient une « convention » précise de l'intimisme, domaine où elle connaît de différentes manifestations. A son tour, une telle convention doit être soutenue par des indices qui pourraient constituer les éléments d'une poétique de l'authenticité.

Mots clé: authenticité, journal, poétique, diarisme, genre

Concept ambigu, devenu encore un lieu commun de la théorie littéraire, par sa pluralité de sens, l'authenticité a généré, au fil du temps, diverses attitudes, plus ou moins « authentiques », manifestées dans des théories applicables dans différents domaines de l'art.

Parue tard, dans la philosophie, comme une réaction contre l'académisme français du XVIIIe siècle, la théorie de l'authenticité s'est développée, dans un de ses sens, comme une modalité de régénérer la littérature, elle étant considérée comme une alternative moderne à la littérature classique, limitée par des règles et des canons. Les connotations étymologiques du terme ont généré une vraie inflation sémantique, tout comme un entier champ lexical formé par des dérivés du terme proprement dit. L'étymologie primaire du terme *authenticité* nous envoie au terme grec *authenticos* qui définit « quelque chose dont l'autorité ne peut pas être

niée »¹. Mais les origines du concept ont, bien sûr, des racines qu'on peut trouver aussi dans deux autres termes qui ont dérivé des sens particuliers – le terme grec *authentēs*, par lequel on appelle « l'auteur qui est responsable d'une certaine action »² et le terme latin *authenticus*, qui désigne un « acte juridique qui présente la garantie de la vérité d'un fait »³. L'usage philologique, bien qu'il soit consacré relativement tard par rapport aux autres utilisations du terme, suppose, en principe, deux sens de base. Par *authenticité* on comprend, d'une part, l'attribution des textes à l'auteur réel. Le terme s'oppose, dans ce sens, à l'idée d'apocryphe, de faux, et il est mis souvent en opposition avec la vérité biblique. L'autre sens, critique, est celui de valeur accordée au contenu d'un texte et l'authenticité s'oppose, dans cette acception, à la fiction. « La bonne foi », revendiquée par l'écrivain avec les *Essais* de Montaigne, devient pratiquement synonyme de l'authenticité, dans le sens développé ultérieurement par la théorie de la littérature.

Analysant le terme en utilisant plusieurs perspectives, Adrian Marino propose, dans *Dictionar de idei literare*, une triple perspective sur le concept qui a donné naissance à la théorie moderne de l'authenticité, en mettant en évidence au moins trois couches sémantiques « bien distinctes » de celle-ci : un sens éthique, un sens objectif et un sens philosophique. En ce qui concerne la littérature diaristique, située dans la région de la littérature de frontière, la revendication de l'authenticité peut être rapportée, en effet, à toutes ses couches sémantiques.

La voie vers la littérature est ouverte avec l'extension du terme dans la direction séculaire ; on garde aussi l'idée de fidélité dogmatique par rapport à une vérité consacrée. Être authentique, dans la tradition d'une morale chrétienne, signifie se soumettre au dogme – une soumission qui n'est pas conditionnée, considérée comme une donnée naturelle. Transféré dans l'art, le sens « objectif » de l'authenticité est équivalent au respect d'une série de principes traditionnels, classiques, canonisés. Si, pour les classiques, l'authenticité de l'œuvre d'art représente le respect d'un canon esthétique presque dogmatisé, pour les réalistes, l'authenticité signifie le reflet de la réalité par l'observation directe. La mutation sémantique se produit avec l'émergence du réalisme balzacien. L'authenticité devient un effet de l'observation directe, sans être associée encore à un principe esthétique absolu ; elle s'oppose à la fiction, en imposant la primauté du fait « vrai », vécu.

¹ *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002, p. 32.

² *Idem.*

³ *Idem.*

En accord avec l'esprit réaliste sous la marque duquel on se situe dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'authenticité est associée essentiellement à l'idée de « document », acception encouragée par les grands courants de pensée, comme le positivisme ou l'historisme, et fructifiée au niveau de la littérature sous la forme d'auto-construction de l'œuvre, par des accumulations successives de données, de documents « véridiques ». Le document devient une garantie de l'authenticité. Dans la littérature diaristique, cette forme d'authenticité documentaire est fréquente, au moins dans le cas des premiers exemplaires attestés du genre. Le journal de Samuel Pepys abonde en calculs, notes financières et observations qui visent le monde extérieur. Plus tard, dans la littérature diaristique moderne, l'insertion des lettres dans le corpus du journal, par exemple, va constituer une garantie de son authenticité.

D'une autre part, l'authenticité trouve une forme d'expression inédite dans la tentative de rendre le flux de la vie par une perception plus ou moins aléatoire de quelques détails significatifs, sous la forme des soit dits « dossiers d'existence ». L'enregistrement direct de la vie, sous la forme des fragments qui transposent le plus fidèlement possible les sentiments connaît, dans la littérature diaristique, une des matérialisations le mieux représentées. Genre par excellence fragmentaire, le journal intime est l'une des plus « authentiques » particularisations des dossiers d'existence.

Les origines du journal intime sont liées, d'ailleurs, à un moment culturel où on peut parler d'une certaine connaissance de l'intimité et de l'idée de personne. Dans cette perspective, le sens « éthique » se trouve, d'ailleurs, à l'origine de la théorie de l'authenticité. L'inscription qui se trouve sur le frontispice du temple d'Athènes, « Connais-toi toi-même ! », est, bien sur, la plus ancienne formule de l'authenticité. La connaissance, bien qu'elle fasse partie du processus que suppose l'authenticité, n'est pas suffisante. Pour arriver à l'authenticité, on a besoin de fidélité envers soi-même, de conséquence, de sincérité, d'honnêteté intérieure, traduites par une certaine continuité de la connaissance, concentrée dans une formule plus généreuse, du type « Sois fidèle à toi-même ! » Mais, pour transformer cette vertu éthique dans une vertu de nature esthétique, on a besoin d'une certaine attitude spirituelle que l'Antiquité ne paraît pas avoir développée de manière qu'on puisse parler d'authenticité dans les œuvres littéraires antiques. Cette attitude va être occasionnée, dans l'ordre historique, à peine dans l'époque de la Renaissance, durant laquelle on enregistre les premières revendications de « l'authenticité » littéraire dans la culture européenne.

La naissance de la théorie de l'authenticité est associée au nom de Michel de Montaigne qui, dans la préface de ses *Essais*, se propose de faire

un portrait de soi-même, dans la manière la plus sincère possible, en appelant à l'introspection directe :

C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. [...] Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins.¹

Montaigne mélange la substance mémorialiste avec la substance moralisante, au nom d'une authenticité d'esprit éthique. Un livre « de bonne foi » ne peut signifier qu'un livre soumis à l'exigence de l'authenticité, c'est à dire un livre qui proclame la peur du style recherché, visible non seulement dans le mot adressé au lecteur (*Au Lecteur*), mais aussi dans les essais proprement dits (*Des vaines Subtilités*, *Considération sur Cicéron* etc).

L'époque romantique manifeste une vraie obsession pour « la sincérité absolue », qui trouve son expression avec *Les Confessions* de Rousseau, considérées comme un moment décisif dans l'évolution du journal. En mettant en valeur la notion d'intimité, l'écriture de Rousseau se constitue comme une vraie climatologie du moi, qui veut être un processus complexe d'analyse intime, dans une collection hétérogène de fragments qui présentent par ailleurs une tonalité très personnelle, proche de la tonalité du journal intime. Manifesté en principal dans la poésie romantique, le subjectivisme, comme forme de connaissance de l'unicité de l'être, s'inscrit dans le même domaine des sens primaires de l'authenticité. Les écrivains commencent à découvrir « l'émotion et la volupté de la singularité morale »², la cultivant dans les genres existants ou en inventant d'autres genres. Rousseau fait, d'ailleurs, dans le début des *Confessions*, un pacte d'authenticité avec les potentiels lecteurs :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature; et cet homme ce sera moi. Moi seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre.³

L'intégrité intérieure de l'individu, la reconnaissance de la vraie nature humaine et la fidélité par rapport à ce que représente l'être en soi et pour soi constitue, en effet, la prémisse psychologique et morale de

¹ Michel de Montaigne, *Essais I*, Gallimard, Paris, 1965, p. 49.

² Marino, Adrian, *Dictionar de idei literare*, Minerva, Bucuresti, 1976, p. 163.

³ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions I*, Gallimard, Paris, 1973, p33.

l'authenticité. Du point de vue théorique, l'authenticité semble être une donnée naturelle, innée de l'être humain. Tout être naît égal à soi-même et, pour être authentique, il ne doit que se découvrir soi-même et être fidèle à soi-même. Autrement dit, l'authenticité n'est pas quelque chose de construit, mais elle signifie quelque chose qui doit être préservé après avoir été découvert. D'ici, l'association du concept à l'idée de « naturel », qui s'oppose à l'artificialité. Traduite en termes esthétiques, cette théorisation signifierait qu'une œuvre d'art devrait, en principe, être authentique par elle-même. C'est à dire, toute œuvre d'art est authentique tant que l'artiste reste fidèle à lui-même, sans se soumettre aux goûts extérieurs des récepteurs. Même si elles sont simples en apparence, de telles idées liées à l'authenticité de l'œuvre d'art, seront compliquées progressivement au XXe siècle, avec le développement d'une vraie esthétique de la réception, qui suppose un horizon d'attente du lecteur. En ce qui concerne l'auteur du journal intime, le problème de l'adéquation de l'œuvre à un hypothétique goût du récepteur comporte toute une discussion autour de l'idée du destinataire, potentiel ou déclaré, du journal intime.

Dans une perspective purement philosophique, l'authenticité devient un concept viable toujours au XVIIIe siècle, quand elle est conçue comme un fondement essentiel, ontologique de la réalité. Issue de la nécessité d'harmoniser l'être avec la nature, l'authenticité, dans le sens de la philosophie romantique, semble impliquer le retour aux origines, par la recherche d'un archétype, d'une idée pure considérée la source première, authentique, de la réalité. L'authenticité exprime donc, l'essence de l'être, ce qui implique l'engagement total. Considérée ainsi, elle devient un attribut fondamental de tous les phénomènes primordiaux, de l'expérience existentielle immédiate, antérieure à tous les processus de connaissance rationnelle, intellectuelle.

Un repère important pour le développement de l'idée d'authenticité le constitue, certainement, la philosophie bergsonienne. La vision psychologue d'Henri Bergson sur la connaissance humaine implique, dans une première étape, la séparation nette entre un « *moi* superficiel » et un « *moi* profond ». La connaissance absolue suppose une découverte du *moi* profond, de sa manifestation directe en ce que Bergson appelle « l'acte libre ». La dichotomie entre les deux types de « *moi* » s'impose comme une nécessité de l'authenticité. « Le *moi* superficiel » est, en effet, une individualisation du côté social ou rationnel ; il est une expression concrète des automatismes auxquels l'être humain se soumet involontairement :

*La surface de notre être, qui nous fait communiquer avec le monde, est ce par quoi nous sommes soumis aux lois de l'univers.*¹

Par contre, « *le moi profond* » est identique à « la durée » et appartient par excellence à l'être ; il est unique et ne peut pas être communiqué, parce que la communication implique des éléments communs (qui ne sont pas uniques) à tous les individus et qui supposent, par contre, l'anonymat. « *Le moi profond* » est celui qui fait que les êtres ne soient pas semblables ; c'est pourquoi il ne peut pas être « traduit » ; il reste, pratiquement, inexprimable. La seule raison de l'acte libre de ce *moi* est, par conséquent, soi-même et cela ne peut pas être exprimé, comme il entre dans le domaine de l'ineffable :

*L'acte libre, c'est l'acte où je suis tout entier, il fait éclater le superficiel. Dans l'acte libre, les deux moi ne font plus qu'un, en sorte que ce que nous sommes, et qu'aucun mot ne peut dire, triomphe des déterminismes, le temps d'un instant. L'acte libre est l'authenticité du moi, son total rassemblement en lui-même, la puissance créatrice de la durée.*²

L'authenticité du *moi* consiste, par conséquent, dans cette même manifestation de cet acte libre qui suppose un type de causalité dynamique et créatrice, liée intimement au « *moi profond* ».

Un autre point de repère dans le développement des sens philosophiques de l'authenticité le constitue, sans doute, les idées de Jean-Paul Sartre qui font référence aux rapports de l'être humain avec l'existence. En postulant le fait que « l'existence précède l'essence », Sartre argumente, dans un système philosophique marqué par l'existentialisme, l'idée que l'être humain existe de plusieurs manières. Dans *L'Être et le Néant*, le philosophe français distingue trois manières d'être, devenues symboliques pour son système philosophique : « l'être en-soi », « l'être pour-soi » et « l'être pour autrui ». La première hypostase, spécifique à l'inanimé, illustre la manière d'être ce qu'on est par une donnée naturelle. La deuxième hypostase illustre la manière dans laquelle se propage le néant dans le monde (en tant qu'expression de la première hypostase), par l'intermédiaire de la conscience. La troisième hypostase est directement liée à la présence de « l'autrui », qui modifie d'une manière substantielle « l'être pour-soi » dans « l'être en-soi ». L'être humain se différencie des objets par le fait qu'il a la conscience de sa propre existence, qui génère une

¹ *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1988, tome 3, p. 499.

² *Idem*.

distance entre l'être en soi et l'être qui est doué de conscience. A cela on ajoute l'idée d'« intentionnalité », reprise par Sartre de Husserl, concrétisée dans la croyance que toute « conscience » suppose « la reconnaissance de quelque chose de spécial ». L'homme est, par conséquent, fondamentalement ouvert vers le monde, projeté en dehors du soi. Il y a en lui une expression du néant, un vide susceptible d'être rempli par ce que le monde lui offre.

L'expression de l'authenticité dans la littérature diaristique moderne dérive pratiquement de tous les sens mentionnés, mais ses formes de manifestation se revendiquent surtout des acceptions philosophiques. On peut parler d'une autonomie de l'authenticité en tant qu'expression spécifique de l'intimisme à peine à la moitié du XXe siècle, lorsqu'apparaissent les premières études amples consacrées au journal intime. S'opposant, dans une première étape, à l'idée de fiction, l'authenticité devient progressivement un indice de la littérarité du journal intime, vu comme une « fiction de la non-fiction »¹. En vertu d'une loi qui n'est pas écrite, mais acceptée tacitement par les diaristes et par les lecteurs, un journal qui n'est pas authentique est dépourvu de valeur. Aussi, l'authenticité devient une convention spécifique à la littérature diaristique. Mais cette « convention » a besoin d'une somme d'indices qui la fassent « mesurable ». Par quoi s'exprime donc l'authenticité au niveau du texte proprement dit ?

Authenticité et sincérité

Liée souvent à l'ancien dogme de la sincérité en art, l'authenticité semble être conditionnée, dans la littérature diaristique, par l'existence de la sincérité. Entre authenticité et sincérité on ne peut pas mettre le signe d'égalité, premièrement parce que les deux concepts appartiennent à des sphères sémantiques et axiologiques différentes. Tandis que la sincérité est une vertu psycho-morale, l'authenticité, bien qu'elle garde un sens éthique, devient, comme on a déjà observé, un principe esthétique, en vertu duquel on peut apprécier l'œuvre littéraire. Par conséquent, la sincérité et l'authenticité ne peuvent pas être synonymes. Il n'est pas suffisant d'être sincère afin de créer un journal intime authentique.

Définie par Roland Barthes comme « un imaginaire de deuxième degré »², la sincérité est comprise différemment par les diaristes. Mais il y a une distinction qui s'impose entre la sincérité du fait vécu et la sincérité de

¹ Simion, E., *Fictiunea jurnalului intim*, Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2001.

² Barthes, R., *Délibération*, dans *Oeuvres*, tome III, Édition du Seuil, Paris, 1995, p. 1014.

l'écriture. La sincérité, en tant que prémisses morale de l'authenticité, est souvent trompeuse, s'avérant être « un instrument de mesure » de l'authenticité qui doit être utilisé avec prudence.

Authenticité et spontanéité

Etant lui-même objet du discours, le diariste a la tendance de diminuer le plus possible la distance entre le moment de l'expérience vécue et celui de l'écriture. L'assimilation de l'authenticité à la spontanéité peut comporter pourtant des risques. Au-delà des aspects qui tiennent exclusivement de l'organisation stylistique, le rapport entre le fait vécu et l'écriture est, en effet, celui qui donne au lecteur le sentiment de l'authenticité d'un journal intime. Postulé comme un idéal de l'écriture diaristique, le principe de la simultanéité trouve souvent son échec dans la constatation que le discours intimiste n'est qu'un acte de simulation. D'ailleurs, le manque de confiance de Roland Barthes dans la capacité du journal de se constituer dans un discours authentique vient surtout de la constatation que les notes journalières sont fondées sur un acte de double simulation :

Inessentiel, peu sûr, le Journal est de plus inauthentique [...] Ecrivant mon Journal, je suis par statut, condamné à la simulation¹.

D'une part, l'écriture diaristique suppose une reprise de l'émotion d'un événement passé (placé dans un temps immédiat, mais, de toute façon, passé), donc une simulation du fait vécu. D'autre part, la transformation de l'émotion reprise en mot suppose une autre simulation, au niveau du langage. A cela on ajoute un impératif nécessaire à la maintenance du journal dans l'espace de la littérature, celui de la nécessité de « travailler » la matière diaristique pour la sauver du point de vue littéraire („le travailler à mort jusqu'au bout de l'extrême fatigue”²). Intervient donc, à part la simulation involontaire occasionnée par le passage du fait vécu à l'écriture, le problème de la réécriture. Combien sincère et spontané en est, par conséquent, le résultat ?

¹ Idem.

² Idem, p. 1014.

Authenticité et confidentialité

Il y a, semble-t-il, dans le journal, «une clause de la confidentialité» qui tient du statut de celui-ci de genre secret, imprévisiblement ouvert et jamais achevé. Pourtant, la solitude du diariste devant la feuille blanche, son intimité sont difficiles à accepter. Dans beaucoup de cas, l'intention déclarée du diariste est de détruire les pages intimes. Mais, la plupart des fois, la destruction programmée n'a pas lieu et, comme par hasard, les pages de journal sont trouvées assez rapidement après la mort de l'auteur. Selon ces promesses qui ne sont pas respectées, le journal ne proclame en aucun cas la solitude de celui qui écrit parce que lorsqu'il rédige ses notes et prend conscience de sa solitude, l'auteur n'est plus seul. Le discours, qui devrait être secret, est miné par une mythologie relative à la confidentialité. Mais il y a aussi des cas de mystification de cette mythologie. Voir le cas des journaux parallèles. Prenant en discussion des aspects qui visent en spécial le problème de la liberté du journal intime, la prise de conscience de l'existence d'un public récepteur implique le fait que le journal n'est que partiellement une écriture intime, fait qui peut altérer son authenticité. Sans transformer nécessairement l'écriture diariste dans «une forme de publicité»¹, la publication du journal intime pendant la vie de l'auteur pose pourtant, d'une manière grave, le problème de l'authenticité / du manque d'authenticité du genre.

Dans *Le lecteur intime. Du Balzac au journal*, Jean Rousset fait une analyse du problème du destinataire, qui est lié à une certaine clause de la confidentialité. De même, il établit une hiérarchie des degrés de destination, «entre le degré faible et le degré fort»². Sur cet axe de la destination, les limites seraient l'auto-destination (le cas idéal du journal auto-adressé, ou adressé à une instance différente du récepteur) et le degré maximal de destination (lorsque le journal est publié pendant la vie, volontairement). Avançant l'idée que le diariste reste fidèle à une esthétique de l'authenticité qui peut être devinée dans le projet diaristique même, on ne peut pas nier le fait que l'authenticité est mise en danger lorsque l'intention de publier a en vue cet horizon d'attente du potentiel lecteur, dans la psychologie duquel s'est produite une vraie mutation qui a commencé avec l'entre-deux-guerres, dans le sens du refus de la fiction.

¹ Simion, E., *Fictiunea jurnalului intim*, Univers Enciclopedic, Bucuresti, 2001, tome I, p. 157.

² Rousset, J., *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Paris, 1986, p.146.

Considéré comme un trait qui caractérise en spécial les genres biographiques, parmi lesquels le journal semble être le plus susceptible d'être authentique, l'authenticité s'avère être un concept ouvert, dont les possibles marques sont en permanence redéfinies. De manière paradoxale, la littérature diaristique se transforme dans un territoire où la théorie de l'authenticité est minée par des incertitudes ; elle invite en permanence l'exégète d'analyser son statut et ses formes d'expression dans différentes oeuvres. Le paradoxe de l'authenticité se manifeste visiblement dans la littérature diaristique, dans toutes ses formes modernes qui illustrent le mieux l'idée que « l'art demande, sans doute, de l'authenticité, mais l'excès d'authenticité risque de la détruire. L'authenticité a une tendance de se dissoudre soi-même en tant que réalité esthétique. »¹

Le manque des indices de certification de l'authenticité légitime un certain scepticisme de la nouvelle critique de rendre absolue la théorie qui a la tendance de se transformer, comme on a déjà vu, dans une autre convention, adjacente au pacte autobiographique proclamé par Philippe Lejeune. L'authenticité suppose, au-delà de toutes autres interprétations, la transgression du côté particulier dans le côté général, par l'extraction de l'essence. L'authenticité est, d'une certaine manière, le triomphe de la nature sur la culture et la civilisation, par une assimilation de celles-ci dans l'essence du *moi*. Cela signifie que l'intuition de « la substance » reste, finalement, inexprimable. L'ineffable semble être la seule certitude de l'authenticité.

Loin de constituer aujourd'hui une forme moderne d'anti-littérature, l'authenticité reste un concept susceptible de nouvelles résémantisations. Son expression dans la littérature diaristique du XXI^e siècle va connaître, selon toutes les probabilités, de nouvelles formes. La métaphore avec laquelle Adrian Marino finit son chapitre dédié à l'authenticité dans *Dictionar de idei literare* nous semble entièrement adéquate au statut de l'authenticité. « Comme elle s'enfuit toujours de l'existence vers le côté artistique, du côté artistique vers le côté « naturel » et du naturel vers le côté non artistique, l'authenticité risque de perdre au passage son ombre et son être, tout comme Peter Schlemihl, le héros de Chamisso.² ». Nous pourrions ajouter que la récupération, sous une autre forme, de l'ineffable ombre, peut se produire à tout instant.

¹ Marino, A., *Dictionar de idei literare*, Minerva, Bucuresti, 1976, p.176.

² Idem., p. 176.

Bibliographie

- Barthes, R., *Délibération*, dans *Oeuvres*, tome III, 1974 – 1980, édition établie et présentée par Eric Marty, Édition du Seuil, 1995, p 1004 – 1014
- Marino, A., *Dicționar de idei literare*, Minerva, București, 1976
- Montaigne, M. de, *Essais I*, Edition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, préface d'André Gide, Gallimard, Paris, 1965
- Rousseau, J.-J., *Les Confessions I*, préface par J.-B. Pontalis, texte établi par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, notes de Catherine Koenig, Gallimard, Paris, 1973.
- Rousset, J., *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Paris, 1986.
- Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943.
- Simion, E., *Ficțiunea jurnalului intim*, tomes I – III, Univers Enciclopedic, București, 2001.
- *** *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1988.
- *** *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint Jacques, Alain Viala, PUF, Paris, 2002.

DU MYTHE À LA CRITIQUE SOCIALE DANS LES SOSIES DE JEAN DE ROTROU

Diana-Adriana LEFTER
diana_lifter@hotmail.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Notre travail propose une analyse de la présence et de l'exploitation du mythe dans la comédie Les Sosies de Jean de Rotrou. Considéré le quatrième grand classique français, Rotrou trouve sa source d'inspiration dans l'Amphitryon de Plaute et propose une exploitation peu novatrice de la matière mythique de la pièce sus-mentionnée; pourtant, la pièce de Rotrou a le grand mérite de mobiliser le savoir mythologique du récepteur, aspect qui la fait souvent difficilement décodable par le lecteur/spectateur moderne. Classique par le modèle textuel abordé – prologue suivi de cinq actes – et dans la manière aristotélicienne de classification des personnages mythologiques – dieux, héros, humains – cette “pièce de cour” de Rotrou touche, même si timidement, le problème de la critique sociale, notamment la rivalité de classe qui commence à se faire sentir dans la société française du XVIIe siècle, se montrant par cela une anticipation de la plus critique Amphitryon de Molière.

Mots-clés : mythe, comédie, univers privé, critique sociale

Mythe et comédie à l'époque classique

Le siècle classique marque en France l'établissement de la distinction entre la tragédie et la comédie, selon le critère du thème et du ton. Ainsi, la tragédie doit traiter les événements graves, à portée sociale, sur un ton noble et sévère ; par contre, la comédie doit se focaliser sur les affaires de la vie privée, ayant d'habitude une fin heureuse, sur un ton léger et utilisant un langage plus proche à celui du peuple.

La comédie se définit par ses « règles d'invention »¹ et ses « règles de disposition »². La règle d'invention signifie que, dans la majorité des cas, les personnages de la comédie, qui sont représentants des couches inférieures, donnent naissance à des sujets totalement inventés ; par contre, la tragédie, qui repose principalement sur des sujets mythiques et historiques, doit obéir en tout premier lieu à la loi du vraisemblable. La règle de disposition est partagée par la comédie et la tragédie :

¹ Canova, M.-Cl., *La Comédie*, Hachette, Paris, 1993.

² Idem.

Exposition claire, courte et complète ; nœud constitué des obstacles ou traverses aux desseins du principal protagoniste ; résolution de ce nœud ou dénouement par péripétie et reconnaissance ; et achèvement subséquent de l'action, nous retrouvons ici la structure tripartite familière.¹

En effet, la pièce de théâtre classique doit être construite selon un crescendo et culminer avec un climax, ou dénouement. Dans la comédie, le dénouement signifie une solution heureuse de l'intrigue, mais non pas nécessairement la fin de l'action, puisque certaines conséquences peuvent être déduites. Souvent, l'*exitum laetum* de la comédie signifie conclusion d'un mariage, rétablissement de la paix conjugale ou des relations cordiales père-fils, victoire sur les machinations d'un rival jaloux :

La Comédie a trois parties principales, sans le Prologue. La première, est la proposition du fait, au premier Acte laquelle est appelée des Grecs Protasie. Et en elle s'explique une partie de tout l'Argument, pour tenir le Peuple en attente de connaître le surplus. La seconde, est l'avancement ou progrès, que les Grecs appellent Epitasie. C'est quand les affaires tombent en difficulté, et entre peur et espérance. La tierce, est la Catastrophe, soudaine conversion des choses au mieux.²

Le théâtre classique français, digne continuateur du théâtre antique grec et romain assume en premier lieu la fonction sociale primordiale du théâtre : instruire le public. Ce but est commun pour la tragédie et pour la comédie, seuls les moyens en sont différents : la tragédie instruit en offrant des exemples à suivre : héroïsme, dignité, force de sacrifice, altruisme, tandis que la comédie offre des exemples – situations et personnages – risibles ; en d'autres mots des exemples à ne pas suivre si l'on ne veut pas devenir un exclu social et la source du ridicule.

Il est très important aussi de souligner que la comédie classique, dans sa structure primordiale, du moins jusqu'à Molière, n'a pas le but de provoquer le rire, même si beaucoup de pièces y parviennent. En fait, le rire n'est à ce point qu'un moyen pour démasquer et corriger la nature humaine imparfaite. Tel est le sens de la fameuse formule de Santeul, *castigat ridendo mores*, formule reprise plus tard par Molière.

Jacques Morel soulignait, dans son étude sur les formes et le fonctionnement du rire au XVIIe siècle, que le rire du spectateur de comédie est doublement ciblé : vers l'anormal des autres, mais aussi vers les propres aberrations et folies :

¹ Idem., p. 61.

² Idem., p. 64.

S'il est vrai que rire est le propre de l'homme, il n'est jamais aussi finement appliqué que dans l'amour de soi. Aussi la représentation d'une comédie suppose-t-elle de la part du spectateur une double attitude. Certes, on l'invite à rire de la naïveté d'Orgon ou des illusions d'Alceste. Mais on s'attend aussi qu'il reconnaisse dans les pièces comiques ces « miroirs publics » dont parle Uranie, où chacun peut contempler son image aussi nettement que dans le miroir des « Maximes », parce que cette image est celle de l'universelle manie. Rire de Jourdain, c'est se moquer d'un certain type social, mais c'est rire aussi du secret désir qui est en tout homme de se voir plus grand, plus jeune et plus beau qu'il n'est en réalité. Si l'on met à part un monstre comme Tartuffe ou un fantoche comme Géronte, la plupart des « victimes » de la comédie sont bâties de telle sorte qu'elles éveillent la sympathie après avoir inspiré un amusement moqueur. De ce point de vue, il y a analogie entre la catharsis tragique et la catharsis comique : je me veux différent et je me sens proche de Phèdre et d'Argan, d'Athalie ou de m Jourdain.¹

La comédie classique, comme la tragédie, a une fonction sociale et morale évidentes: former les vertus morales par les exemples des personnages caricaturaux ridicules et renforcer l'attachement social de l'individu par la focalisation sur les défauts humains qui nuisent à la société, tels l'avarice, l'arrivisme, la fourberie ; les sujets mythiques servent aux deux fonctions, avec encore un impacte exemplaire plus évident, vu que la vérité du mythe est incontestable, d'une part et qu'il est connu par un large public, d'autre part.

Toutefois, l'efficacité de la comédie dans la correction des mœurs est mise en doute par certains classiques. Bordelon affirme que la comédie moliéresque, par exemple, ne peut servir qu'à la correction des défauts mineurs de goût et de jugement, mais qu'elle est inefficace contre « la galanterie criminelle, la fourberie, l'avarice, la vanité ».²

Certes, le moyen principal utilisé par la comédie dans son but de « châtier les mœurs », c'est le rire. Dans son ouvrage homonyme, Henry Bergson aborde lui aussi ce sujet, en soulignant que la société classique se sert des ressources du comique pour encourager les membres de la société à la conformité aux normes ; en d'autres mots, si un membre de la communauté ne se plie pas aux règles observées par la grande majorité, il sera exposé au ridicule, au rire des autres – comme les personnages de la comédie – et il ne trouvera aucune compassion ou compréhension sociale.

¹ Morel, J., *Agréables mensonges*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 258.

² Bordelon, *Diverses curiosités*, Coustelier, Paris, 1724, p. 587.

Il se développe d'ailleurs, pendant le XVII^e siècle, une théorie selon laquelle l'on pourrait élargir l'idée de catharsis, spécifique à la tragédie, à la comédie. L'idée de ce transfert vient de l'équivalence possible entre les verbes *châtier* et *purger*. Une possible explication pourrait être trouvée dans la tradition médicale de l'époque, selon laquelle on pourrait guérir et filtrer, par le rire, « l'humeur noire » :

En absence de l'autorité indiscutable que constituerait un traité aristotélicien sur la comédie, les théoriciens du XVII^e siècle ont parfois invoqué la vulgate médicale d'origine hippocratique, pour étayer un imaginaire de la purgation par le rire, conçu en terme de détour : le médecin distrayait le malade pour parvenir à ses fins thérapeutiques.¹

Source d'inspiration du théâtre classique, le mythe invite à une lecture plurielle. Parce qu'il met en scène des références connues de tous, le mythe est un langage où se dessinent toujours les grandes postulations de l'âme humaine. A part l'abondance évidente des mythes dans la littérature classique française, cette période marque aussi la parution, en 1674, de *L'Art poétique* de Boileau, texte fondateur pour les préceptes classiques et qui accorde, également, une place non-indifférente à la fonction de la mythologie dans la création poétique.

On sait que « la mythologie gréco-latine est l'âme des littératures redécouvertes par la Renaissance »². Le « code mythologique »³ devient dans cette période un vrai impératif pour la connaissance des chefs-d'œuvre antiques. Ainsi, *la fable* devient-elle discipline d'étude dans les écoles de cette période et la matière mythologique peuple dans une égale mesure la poésie, la peinture ou la musique.

L'utilisation des mythes grecs dans la littérature du temps n'est pas acceptée par tous. Si Boileau est le porte-parole des partisans de cette tendance, Desmarest de Saint-Sorlin soutient le parti contraire, en soulignant « l'invraisemblance et le ridicule des mythes gréco-latins ».⁴ Saint-Sorlin propose que la matière utilisée dans la littérature soit celle offerte par le christianisme, parce que celui-ci est la religion de l'époque, de la même manière que les mythes gréco-latins étaient la religion d'Homère et de Virgile.

¹ Bertrand, D., *Lire le théâtre classique*, Paris, Armand Colin, 1984, p.50.

² Sellier, Ph., *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion classiques, 2005, p. 106.

³ Idem., p. 106.

⁴ Idem., p. 107.

Dans la littérature classique, la mythologie gréco-latine a avant tout une fonction allégorique¹, « qui suppose chez l'auteur [...] la volonté délibérée de dissimuler un message sous les voiles : les personnages et les actions du récit renvoient à un sens occulte »². Ensuite, la mythologie a la fonction d'ennobler le texte littéraire : La mythologie est au XVIIe siècle une marque essentielle de poéticité. Dans la vision de Boileau, les épisodes mythologiques devraient être utilisés pour rendre plus saisissants les descriptions naturelles, les faits cosmologiques, etc. Un autre point sur lequel insiste Boileau, c'est l'interdiction du mélange entre les éléments sacrés et les éléments profanes. Encore, une quatrième fonction de la mythologie serait de « rendre possible un merveilleux qui soit vraisemblable »³.

Le code mythologique a aussi comme fonction d'être « un inlassable pourvoyeur de sujets et de formes littéraires conventionnelles »⁴. Ces formes devraient être exploitées, parce qu'elles sont *des fleurs toujours écloses*, selon les mots de Boileau. Bien avant Boileau, mais aussi dans son *Art poétique*, on souligne le fait que « la fable fournit un lexique, qui est comme l'argot pour les classes cultivées »⁵.

Une autre fonction de la mythologie est celle de contribuer à la musicalité, cette musicalité dans la poésie dont l'importance a été soulignée déjà par du Bellay dans sa *Défense et Illustration de la langue française*. Boileau considère même que les noms propres de la fable possèdent une richesse musicale particulière, qui s'est transmise également aux transcriptions françaises.

Enfin, la dernière fonction de la Fable est « d'évoquer l'activité créatrice elle-même »⁶. A cet égard se manifeste le plus l'appauvrissement des mythes grecs. Si la Grèce avait produit toute une pléiade de figures et de symboles liés à la création poétique, allant d'Apollon à Dynisos et d'Orphée aux muses, chez Boileau, cette matière symbolique se réduit à quelques signes.

Après ce passage en revue de la distinction fondamentale tragédie/comédie à l'âge classique – période dans laquelle d'ailleurs se définit la distinction entre les deux genres – et de la relation entre le mythe et la littérature à l'époque classique, surtout dans la perspective énoncée par Boileau dans son *Art poétique*, après avoir également esquissé la fonction

¹ Idem., p. 110.

² Idem., p. 110-111.

³ Idem., p. 117.

⁴ Idem., p. 120.

⁵ Idem., p. 121.

⁶ Idem., p. 125.

sociale de la comédie à cette même époque, nous proposons, en ce qui suit, une analyse de l'utilisation du mythe dans l'une des comédies qui ont fait fortune lors de sa représentation : *Les Sosies* ou *La Naissance d'Hercule* de Jean de Rotrou.

Le mythe chez Rotrou : de l'héritage plautéen à la critique sociale

Jean de Rotrou est considéré le quatrième grand du théâtre français du XVII^e siècle, auteur d'une vaste œuvre, qui comprend dix-sept tragi-comédies, douze comédies et six tragédies. Le parcours de Rotrou le porte de la carrière judiciaire – il est avocat au Parlement de Paris et lieutenant-criminel à Dreux – au théâtre. Il succède à Alexandre Hardy comme poète attiré de l'Hôtel de Bourgogne. Sous l'influence des doctes, il crée des pièces régulières, mais son tempérament l'achemine vers les pièces irrégulières.

Plaute représente pour Rotrou « l'incomparable comique », celui dont il emprunte le sujet de trois pièces, dont *Les Sosies* (1637), qui est une traduction-adaptation de *L'Amphitryon* plautéen. La pièce fait grande fortune, grâce aux intrigues compliquées et aux situations extraordinaires qui se prêtent parfaitement à la mise en scène aux machines, très à la mode à l'époque. En effet, la pièce est représentée en 1649 par le Théâtre du Marais, sous le titre *La Naissance d'Hercule*, avec les grandes ressources techniques fournies par les machines italiennes.

La comédie de Rotrou n'apporte pas de grandes innovations et écarts par rapport à la version classique, surtout à cause du fait que Rotrou ne se propose pas de réinterpréter le mythe, mais plutôt de lui offrir une mise en scène spectaculaire. La pièce de Rotrou peut être vue comme pièce de court, dans le sens que, en conservant l'épisode final de la réconciliation entre Amphitryon et Jupiter, Rotrou se plie au goût d'une cour qui voit dans le roi le détenteur d'un pouvoir absolu, auquel tout est permis.

Du point de vue de l'action, *Les Sosies* est une pièce assez prédictible. D'une part, le sujet – qui est la reprise d'une histoire mythique « privée » - est déjà bien connu et Rotrou ne s'en écarte pas. D'autre part, il y a dans la pièce plusieurs points d'encrage, qui anticipent le déroulement ultérieur de l'action : Par exemple, dans le Prologue, Junon annonce pleine d'ire la naissance d'un héros de l'aventure de Jupiter avec Alcmène :

Junon : Les livres éternels à mes yeux sont ouverts

C'est d'elle que va naître un héros indomptable,¹

Ensuite, dans l'acte III, scène I, Jupiter anticipe la solution de l'affaire conjugale d'Alcmène, Amphitryon et Jupiter : Le dieu annonce qu'il fera de la sorte qu'Alcmène récupère la paix conjugale, car il dévoilera toute la confusion, mais non pas pour le moment :

*Jupiter : Chassons pour quelque temps le trouble de ces lieux,
Mais ne la détrompons, que pour la tromper mieux.²*

Puis, dans l'acte III, scène 5, Mercure annonce lui aussi la naissance d'un héros :

*Mercury : Ce soin m'a fait quitter une réjouissance,
Par qui les dieux, d'un Dieu célèbrent la naissance,
Car Hercule va naître, et par un ordre exprès
Tous les dieux font fête, et boivent à longs traits.³*

Excepté l'introduction du personnage de Junon qui fait un prologue en femme trahie, Rotrou conserve la structure actorielle plautéenne, centrée sur les personnages masculins, autour desquels gravitent les personnages féminins, Alcmène et sporadiquement Céphalie, sa suivante. La structure générale de la pièce est également construite dans le respect du modèle antique : Prologue suivi de cinq actes, selon la poétique aristotélicienne, avec peu de didascalies, ce qui produit de temps en temps des confusions de décodage.

A ce point, il faudrait mentionner que, dans le théâtre classique, les didascalies, assez rares et réduites, ne sont plus prononcées sur la scène, mais elles ont une double fonction : elles doivent aider le lecteur à comprendre et à imaginer l'action des personnages : costumes, décors, mouvements, gestualité, mimique ; d'autre part elles sont sensées à servir le travail des acteurs et du metteur en scène lors de la représentation. Dans *Les Sosies* de Rotrou, les didascalies, fort rares et ponctuelles, insuffisantes par ailleurs, conduisent à des ambiguïtés. Un cas intéressant peut être observé dans l'acte III, scène II, où Jupiter parle comme soi-même, mais aussi comme Amphitryon, sans que ce changement d'identité assumée soit marqué par des didascalies. En effet, les paroles de Jupiter « Enfin, laissons

¹ De Rotrou, J., *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, Paris, chez Antoine de Sommerville, MDCL, p. 3.

² Idem., p. 64.

³ Idem., p. 74.

nous voir, calmons ce grand courage / D'une seule parole apaisons cet orage » ne pourraient logiquement fonctionner que comme aparté, mais il n'y a aucune didascalie qui le marque.

L'absence des didascalies, à l'intérieur d'une prise de parole, peut créer confusion, comme dans l'acte V, scène II :

*Jupiter : Souffre que le devoir, après l'amour s'acquitte,
Et que je rende au roi ma première visite.
Adieu, conserve-toi pour ce fruit précieux.¹*

Jupiter parle en aparté, en annonçant son intention de parler avec Amphitryon, et en dialogue avec Alcmène, en l'invitant prendre soin d'elle-même, mais ce changement de destinataire du message de Jupiter n'est pas signalé par des didascalies. Le résultat en est un discours peu véridique, parce qu'il est improbable qu'Alcmène ne soit pas surprise d'écouter des paroles dont elle ne comprend pas le sens, sans réagir.

Nous avons essayé, dans cette partie de notre analyse, de faire le point sur les sources de Rotrou, aussi bien que sur les innovations qu'il apporte au sujet mythique hérité, en consonance avec les exigences de l'époque. Nous avons vu que, du point de vue formel, celui de la structure de la pièce, Rotrou se situe dans la lignée des Antiques, avec une comédie structurée en cinq actes précédés d'un prologue. Nous allons voir, dans ce qui suit, que l'auteur dramatique se montre tout aussi conservateur dans la manière de traiter les personnages, selon la distinction antique dieux/héros/hommes.

Dieux mythiques, héros et humains comme personnages théâtraux

Les dieux

Les dieux mythiques, de l'Antiquité jusqu'au classicisme ont eu un statut spécial comme personnages théâtraux, statut qui pourrait être défini comme une distance qui les séparait des autres personnages. Si dans l'Antiquité cette distance était même d'ordre spatial – les acteurs qui incarnaient ces personnages n'évoluaient pas sur le même espace scénique que les autres acteurs, elle commence à s'annuler peu à peu dans l'évolution du genre. Néanmoins, les personnages divins se distinguent des autres par le langage – ils ne peuvent pas se permettre des infractions par rapport aux bienséances – et par le statut privilégié qu'ils ont dans leurs

¹ Idem., p. 111.

rappports avec les autres personnages : ils ne sont jamais coupables et même s'ils commettent des fautes par rapport à la morale humaine le résultat de leur action est toujours valorisée positivement. Rotrou conserve, en grandes lignes, dans la construction de ses personnages divins, la lignée antique.

Le Prologue de la pièce de Rotrou est fait par un personnage qu'il introduit comme nouveauté par rapport à la variante plautéenne, Junon, qui occupe un espace auquel elle n'appartient pas : la terre. Le début de la pièce répond aux exigences de la poétique traditionnelle d'Horace, continuée par celle de l'abbé d'Aubignac, de sorte que dans l'exposition on introduit les personnages, les circonstances et le contexte de l'action, aussi bien que l'espace où la trame va se dérouler.

Bien qu'elle ne soit qu'un personnage complémentaire à l'action de la pièce – elle disparaît d'ailleurs après le Prologue, car elle n'est qu'un objet qui subit les actions Jupiter, en tant que femme trahie, mais qui n'intervient pas dans le déroulement des faits – Junon se présente dans un système de relations qui mobilise le savoir encyclopédique du récepteur. Certes, le décodage de ce système s'avère plus aisé pour le récepteur classique, qui avait une grande connaissance de la mythologie, et assez difficile pour celui moderne, qui a perdu progressivement le contact avec le mythe :

Junon : sœur du plus grand des Dieux, (car ce nom seul me reste) [...]

Et veuve d'un Epoux qui ne mourra jamais.¹

Le taux informationnel est très grand dans cette présentation que Junon fait d'elle-même : Tout d'abord, il s'agit d'un détail lié à la cosmogonie : Junon est la sœur du plus grand des dieux – de Jupiter notamment. Pour tout connaisseur en mythologie, l'identité du personnage est dévoilée : celle qui parle ne peut être que Junon, épouse de Jupiter, mais également sa sœur, née comme lui de Chronos et de Rhéa. Ensuite, Junon anticipe sa situation dans le contexte communicationnel : elle est une femme délaissée, trahie par les maintes aventures amoureuses de Jupiter, mais qui ne peut pas échapper à son mariage.

Le discours de Junon dans le Prologue est construit en quatre étapes pour justifier sa position présente et notamment son courroux contre son époux Jupiter: le rappel du passé, le récit des infidélités passées de Jupiter, la présentation de la situation présente et, enfin, l'anticipation.

¹ Idem., p. 1.

Junon d'abord rappelle le passé, en présentant sa situation conjugale, sans prononcer son nom, mais se définissant seulement dans le système de relations conjugales et fraternelles.

Ensuite, elle explique le motif de son courroux contre l'époux : les nombreuses infidélités de celui-ci dans le passé :

*Junon : Ses premières amours, cette fille profane,
Que dessous les habits et le nom de Diane,
(Diane, qui préside à la virginité,)
Ce traître dépouilla de cette qualité,
N'y règne-t-elle pas sous la forme d'une Ourse¹,
Et son mal, de son bien, ne fut-il pas la source ;
Quel fruit eut en mon courroux de transformer son corps,
Elle occupe le ciel, et m'en voici dehors,
Ma vengeance profite aux objets de ma haine,
Et j'établis leur gloire, en méditant leur peine.
Sur ce trône éternel, les sept filles d'Atlas²,
A ma confusion ne brillent elles pas ?
Des pudiques, la gloire est donnée aux vicieuses,
Et le crime des trois, en fit sept glorieuses³.
Vis-je pas, qu'à ma honte Ariadne⁴ y monta
Par la faveur du fils que Sémèle⁵ avorta,
Les deux Astres Jumeaux¹, que l'Océan révère,*

¹ Il s'agit de Callisto, une nymphe dont Jupiter s'éprend lorsqu'elle est en compagnie d'Artémis (Diane). Callisto avait l'habitude de s'habiller comme Diane et, comme la déesse, avait juré de garder sa virginité. Jupiter la possède en prenant l'apparence d'Artémis, selon certaines sources, ou d'Apollon, selon d'autres. Apprenant la passion de Jupiter pour Callisto, Junon se venge d'elle en la transformant, elle, dans la Grande Ourse et son fils avec Jupiter, Arcas, dans la Petite Ourse.

² Les sept filles d'Atlas sont les Pléiades : Maya, Electre, Taygese, Asterope, Alcione, Celeno et Merope. Elles forment une constellation et on raconte qu'elles ont été aimées par les dieux.

³ Trois des Pléiades ont été amantes de Jupiter : Maya, Electre et Celeno. Maya, l'aînée des Pléiades, a été aimée par Jupiter et de cette union naît Mercure (Hermès). Electre, fille d'Atlas et de l'océanide Pléioné, est remarquée par Jupiter, qui veut la séduire. Pour se protéger, elle se réfugie auprès de la statue de Palladion, statue apportée par Minerve dans l'Olympe. Jupiter la possède contre sa volonté et jette la statue de Palladion du haut du ciel. Le Palladion devient protecteur des Troyens. De cette union d'Electre et Jupiter naissent Dardanos, premier roi de Troie, et Iasion. Selon certaines sources, Celeno aussi s'unit avec Jupiter, dont elle a Pandea et Ersé.

⁴ Ariadne est fille de Minos, roi de Crète, et de Pasiphaé, sœur de Phèdre et du Minotaure. Elle est enlevée par Thésée, qui lui promet de l'épouser, mais l'abandonne sur l'île de Naxos. En proie au désespoir, elle devient l'amante de Dionysos, dont elle a six enfants : Oenopion, Thoas, Staphylos, Latronis, Euantès et Tauropolos.

⁵ Sémèle a été amante de Jupiter, dont elle a Dionysos. Sémèle est foudroyée par Junon, qui apprend l'infidélité de son mari.

Ne triomphent-ils pas du péché de leur mère² ?³

Cette deuxième partie du discours de Junon mobilise également le savoir en matière de mythologie du récepteur, s'avérant assez difficile au décodage pour le récepteur moderne, à cause de la présentation indirecte que la déesse fait des objets de la passion de Jupiter.

Ensuite, Junon présente la situation actuelle, la nouvelle passion de Jupiter pour la mortelle Alcmène. Enfin, la déesse anticipe le résultat de la passion amoureuse de Jupiter pour Alcmène : la naissance d'un héros.

L'un des attributs des dieux dans la tradition du mythe était la toute-puissance ; ils pouvaient intervenir et même changer le cours des choses, tels la victoire dans les batailles, la solution d'un conflit, l'ordre cosmique, etc., ils ne sont pas soumis aux mêmes erreurs que les humains. Rotrou conserve cette qualité chez l'un des ses héros, notamment chez Jupiter, qui en use à plusieurs occasions :

Il intervient en faveur de l'armée d'Amphitryon, en facilitant la victoire de celle-ci contre l'armée de Ptérélas. Mercure fait le récit de cet épisode, en soulignant que l'intervention divine s'était ajoutée à la bravoure des soldats :

*Mercuré : Certes, la vérité, (hors de ce qui le touche)
Sort rudement et sans art, de sa bouche,
Car nous vîmes du ciel, les deux champs se heurter,
Mon père y mit la main.⁴*

Également, sous l'intervention de Jupiter, la nuit prolonge sa durée d'une manière inhabituelle, remarquée par Sosie également :

*Sosie : Il semble que ces feux cloués au firmament,
Contre leur naturel n'aient plus de mouvement.⁵*

La toute-puissance de Jupiter lui assure une position privilégiée : en tant que détenteur du pouvoir absolu, les faiblesses et les « erreurs »

¹ Les deux Astres Jumeaux sont Apollon et Artémis (Diane). Apollon, fils de Jupiter et de Létéo (Latone), naît à Délos, où Létéo s'était réfugiée pour fuir à la fureur de Junon. Il est considéré dieu de la lumière et associé à Phoibos. Artémis est la sœur jumelle d'Apollon, déesse de la chasse et de la chasteté.

² Cette mère est Létéo (Latone).

³ De Rotrou, op. cit., p. 2.

⁴ Idem., p. 12.

⁵ Idem., p. 14.

humaines lui sont concédées ; par sa position, il transforme des actions coupables dans des actions justifiables ou même pures :

*Mercuré : Son absolu pouvoir, se permet toute chose,
Ni refus, ni froideur, à ses vœux ne s'oppose,
Son bonheur est tout pur et ses ravissements
Passent les voluptés des plus heureux amants.¹*

Jupiter, et non pas seulement lui, mais les dieux en général sont les seuls capables à connaître le futur et à influencer l'avancement des événements. Ainsi, devant deux Amphitryons identiques et appelés à décider lequel est le vrai, les capitaines thébains se déclarent dans l'impossibilité de résoudre cette énigme, qu'ils délèguent aux dieux :

*III Capitaine : Il faut laisser aux dieux juger d'une aventure
Qui ne nous touche point et passe la nature.²*

En vertu de sa toute puissance, Jupiter peut assumer des apparences et des identités différentes pour atteindre ses buts. Il s'en était toujours servi, surtout pour conquérir des femmes – déesses, mortelles ou nymphes – qui avaient résisté à ses avances. Si Junon rappelle dans le début de la pièce une longue liste des conquêtes amoureuses de son mari, dans le monologue que Jupiter lui même fait à l'acte III, scène I, il rappelle également les divers déguisements auxquels il avait fait recours dans ses buts amoureux :

Une autre qualité des dieux, selon la tradition de la mythologie est leur extraordinaire beauté, la perfection corporelle et la jeunesse éternelle comme signe de l'immortalité. Cette qualité de Jupiter apparaît clairement dans un éloge que fait Alcmène à celui qu'elle croit son mari ; ce rappel des qualités physiques pérennes du mari d'Alcmène est d'ailleurs le seul indice, en l'absence des didascalies, de la vraie identité de l'Amphitryon présent : seulement un dieu pouvait être si beau, d'une beauté et d'une force physique inaltérées par le temps :

*Alcmène : Si je vous l'ose dire, et si j'en crois mes yeux
Le temps qui détruit tout, vous est officieux
Il semble que ce corps tienne des destinées
L'heur de ne vieillir pas, avec les années
Et ce teint que les soins ne sauraient altérer
Jette un éclat nouveau, qui vous fait rêver.¹*

¹ Idem., p. 23.

² Idem., p. 114.

Jupiter n'est pas le seul à posséder les attributs d'un dieu. Mercure lui aussi a le don de tout savoir et il s'en sert lorsque, sous l'apparence de Sosie, il doit parler à Alcmène. L'acte III, scène IV débute par un aparté, marqué d'une manière lacunaire par la didascalie *bas*, qui indique le changement d'instance locutrice : Mercure parle en Mercure et s'apprête à parler en Sosie. Pour que son discours semble véridique devant ses interlocuteurs, qui le croient Sosie, il doit utiliser son don de tout savoir et toutes les stratégies de déguisement qui le consacrent comme Sosie. Il y est aidé par sa caractéristique divine, le pouvoir de savoir ce que les autres pensent, font, comment ils ont l'habitude d'agir :

*Mercure : Je passe pour Sosie, et pour ne rien confondre,
C'est sous ce nom aussi, que je dois lui répondre ;
Hâtons-nous, consultons, en ce besoin pressant,
Notre immortelle essence, à qui rien n'est absent.
Il est à peine au port.²*

L'effet humoristique de cette usurpation d'identité se fait plus évident à la fin de la scène, où c'est justement le type de discours que conduit Céphalie à confirmer l'identité du faux Sosie :

*Céphalie : Sosie est toujours lui !
Mercure : Je suis ce qui te plaît.³*

Toujours selon la tradition mythologique, les dieux s'individualisent par des signes qu'ils portent, symboles de leur puissance et de leurs attributs. Traditionnellement, l'image de Jupiter est associée à la foudre qu'il porte, au tonnerre qu'il provoque pour manifester son mécontentement ou sa fureur. Chez Rotrou, lorsque Jupiter apparaît devant les autres pour assumer son identité et ses actions antérieures, il est annoncé par son tonnerre :

*Céphalie : Quand un dieu veut en terre annoncer sa venue,
C'est ainsi qu'il en use, il fait parler la nué,
Ecoutez, par la merveille arrivée en ces lieux
Combien votre maison doit-elle être chère aux dieux.⁴*

¹ Idem., p. 72.

² Idem., p. 76.

³ Idem., p. 79.

⁴ Idem. p. 120.

Comme nous avons vu, les personnages représentant les dieux conservent chez Rotrou les qualités consacrées dans la vision antique : toute-puissance, pouvoir d'anticipation et d'intervention dans les actions des humaines, beauté extraordinaire et immuabilité de la beauté et de la force physique. Les dieux ont le don de connaître par avance non pas seulement les actions des humains, mais aussi le sort des héros, catégorie mythique dont nous allons nous occuper en ce qui suit.

Les héros

Traditionnellement, « les héros, sont des intermédiaires entre les dieux et les hommes, nés de l'union d'un dieu et d'une mortelle, objets d'un culte de très grande ampleur puisqu'ils protègent le lieu auquel les rattachent leurs exploits »¹. Chez Rotrou, il n'y a pas de figure héroïque qui apparaisse comme acteur, mais une qui est annoncée à plusieurs reprises, et nommée seulement à la fin, lors du dénouement.

En parlant de la figure héroïque qu'elle ne nomme pourtant pas, Junon établit la distinction nette entre les dieux et les hommes. Le héros est présenté, selon la tradition, comme une figure mi-humaine, mi-divine. Mi-divin par son ascendance comme fils de Jupiter, le héros ne doit pas et ne peut pas dépasser son côté mortel :

*Junon : Les livres éternels à mes yeux sont ouverts
C'est d'elle que va naître un héros indomptable,
Un Alcide, un prodige aux monstres redoutable [...]
Et pour un fruit honteux, de baisers criminels,
La nature interrompt ses ordres éternels.
Mais, qu'il naisse et commence une incroyable histoire,
Sa peine avec usure acceptera sa gloire,
Le noir séjour des mortels, l'air, la terre, le ciel
Vomiront contre lui, tout ce qu'ils ont de fiel,
Mortel, il est l'objet d'une immortelle haine.²*

Le héros dont Junon anticipe la naissance sera un être extraordinaire, qui luttera contre toutes sortes de monstres, qui s'élèvera contre les dieux, un courageux, mais qui ne dépassera par son courage la haine de Junon. Il aura la gloire et la honte, mais sera toujours un mortel qui servira de modèle au reste des humains : par audace, il tentera contre la

¹ Lefter, D., *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Bucuresti , Editura Universitatii din Bucuresti, 2008, p. 155.

² de Rotrou, op. cit., p. 3.

divinité et cela le perdra, pour montrer aux mortels qu'ils ne sont pas les égaux des dieux :

*Junon : Je veux qu'il ait ensemble, et la gloire, et la honte,
Qu'au rang des vaincus, quelque jour on le compte,
S'il triomphe de tout, et si pour son trépas,
Tout autre est impuissant il ne le sera pas ;
Lui-même, contre lui, servira ma colère,
Mieux qu'hydre, que serpents, que lion, que cerbère,
Et ne laissera pas à la postérité,
L'audace d'attenter à la divinité.¹*

Comme Junon dans le Prologue, Jupiter annonce lui aussi la naissance d'un être divin, à destinée glorieuse, un héros. Son infidélité envers Junon et sa tromperie envers Amphitryon acquièrent une autre valeur, de cette perspective, une valeur d'acte fondateur. Tout trait négatif ou dévalorisant, selon la moralité classique, en sont effacés et reçoivent une valorisation positive. Son action devient une infidélité fondatrice, qui a comme résultat la naissance d'un héros, qui sera un exemple pour l'humanité :

*Jupiter : Adieu, conserve-toi pour ce fruit précieux
Qui va naître à la terre (et non sans connaissance)
Que Jupin sera cruel auteur de sa naissance
Et qu'un jour ses exploits les moins laborieux
Ne lui devront pas moins qu'un rang entre les dieux.²*

La naissance du héros est annoncée par des signes terribles, qui préfigurent la destinée extraordinaire de celui qui va naître. Par ses exploits, il assurera aussi la bénédiction de sa « race » :

*Jupiter : Deux horribles serpents, étouffés par ses mains
Ont déjà marqué sa naissance
Et qu'homme d'immortelle essence
Il passe en dignité le reste des humains.
Qu'Hercule soit le nom de ce jeune Héros
Que par lui, chacun te révère,
Chéri le fils aime la mère
Et possède avec elle un paisible repos.³*

¹ Idem., p. 4-5.

² Idem., p. 112.

³ Idem., p. 125.

D'une manière cyclique et quasi-ironique, Alcmène, comme toutes les autres maîtresses de Jupiter, même en étant une mortelle, assure son immortalité par l'adultère qu'elle a commis à son insu. Le héros dont elle sera la mère assurera sa gloire et son immortalité aussi bien que celles de son mari terrestre, Amphitryon.

Ainsi, l'adultère divin est-il perçu comme une bénédiction par le mari trompé et cocu, qui y voit un acte qui assurera la gloire éternelle de sa famille, qui ôtera par conséquent de la honte qu'il avait subie :

*Amphitryon : Qu'à bénir ce charmeur chacun soit occupé [...]
Son crime la relève, il accroît son renom
Et d'un objet mortel fait une autre Junon.¹*

Le héros apparaît donc non pas seulement comme un médiateur entre le monde des dieux et celui des humains et fruit du contact entre les deux mondes, mais il apparaît surtout comme élément qui justifie l'acte d'un dieu, de Jupiter dans notre cas, et qui confère à une action blâmable du point de vue des humains une portée fondatrice, excusable, même louable, par conséquence.

Dans ce qui suit, nous nous occupons des personnages humains, qui sont traités, chez Rotrou, en opposition avec les personnages divins. De plus, par la manière de mettre en scène ces personnages et le rapport de force avec les divins, Rotrou touche à une critique sociale qui s'attaque aux rapports de force existants dans la société française de son temps entre les détenteurs du pouvoir et les sujets de ceux-ci.

Les humains

Rotrou fait une distinction assez nette, dans la catégorie des humains, entre les personnages masculins et ceux féminins. Sur le modèle de la comédie romaine, Rotrou attribue aux personnages masculins principaux des rôles sociaux, et des rôles tenant de la sphère de la vie privée aux personnages féminins. Par exemple, bien qu'il soit présenté comme mari d'Alcmène au début, Amphitryon est aussi légitimé comme « prince thébain »² et « chef du peuple thébain »³. Par contre, Alcmène n'est définie que dans son rôle domestique, celui de femme d'Amphitryon. Toutefois, on remarque une présentation en parallèle entre Junon et

¹ Idem., p. 125.

² Idem., p. 28.

³ Idem., p. 21.

Alcmène : les deux se présentent comme veuves d'un mari vivant : « moi veuve d'un vivant »¹.

La différence entre le pouvoir des divins et celui des humains est clairement marquée par le parallélisme entre le début du troisième acte et celui du quatrième. Si l'acte III débute par le monologue de Jupiter, qui annonce ce qu'il a décidé de faire et comment il va arranger les événements, l'acte IV débute en miroir par le monologue d'Amphitryon, qui est tout contrarié et confus : il ne comprend plus rien et il ne sait pas comment les événements vont évoluer :

*Amphitryon : Nous sommes deux doubles, celui-là s'est perdu,
Quand notre état premier, nous sera-t-il rendu,
Quand se termineront ces changements étranges,
Quand veux-tu Jupiter, débrouiller ces mélanges ?*²

L'effet humoristique s'amplifie par le fait que la force supérieure qui est invoquée pour la solution qui quiproquo, Jupiter, est justement celui qui l'a provoquée.

Le mythe a toujours joué un rôle très important dans la société, notamment celui d'offrir des exemples, d'instruire le spectateur en lui provoquant la crainte ou en le convaincant. Les auteurs classiques conservent cette portée sociale du mythe, en le subvertissant et en offrant un double sens aux paroles dites par un personnage mythique. Le parallèle est d'ailleurs assez commode : la toute puissance divine peut facilement rappeler la toute puissance du roi ou des grands nobles dans la société française.

Par exemple, dans l'exposition, le discours de Mercure qui présente l'état des choses, notamment la situation dans laquelle se trouve Jupiter son père en consommant une nuit d'amour et en commettant une infidélité conjugale, a un double sens : D'une part, il met en évidence le fait que Jupiter ne peut pas être jugé comme coupable de cette faiblesse, parce que, en tant que dieu, il ne se soumet pas aux règles des mortels. D'autre part, cette phrase peut aussi être interprétée comme une attaque voilée à l'inégalité de classe de la société française, où les règles de la justice s'appliquent selon le rang : « Le rang des vicieux ôte la honte aux vices »³.

Cette direction est continuée par les paroles de Sosie, qui fait un discours contre le pouvoir des grands, qui pensent qu'ils peuvent disposer des autres à leur gré :

¹ Idem., p. 43.

² Idem., p. 80.

³ Idem., p. 7.

*Sosie : Le plaisir de mon maître à ce malheur m'expose
Son imprudence ainsi de mes heures dispose,
A ses commandements le jour ne suffit pas
Il lui plaît que la nuit exerce encore mes pas,
Quelque mal qui m'arrive, il croit tout raisonnable
A qui semble être né pour être misérable ;
Chez les grands, le servage est plus rude, en ce point,
Qu'aux forces, le travail ne s'y mesure point,
Qu'on n'y distingue que point le droit de l'injustice,
Et qu'il faut que tout plaise au gré de leur caprice.¹*

Le discours à portée sociale, précurseur d'un Molière ou d'un Beaumarchais, se dresse contre le pouvoir discrétionnaire des grands et des couches privilégiées de la société, dans une confrontation verbale comme celle du dialogue entre Amphytrion et Sosie, dans l'acte IV, scène III :

*Amphytrion : Mais s'il peut aujourd'hui tomber entre mes mains,
Misérable est son sort, sur tous ceux des humains,
Il peut conter ce jour, le dernier de sa vie.
Sosie : Il m'obligerait fort, s'il perdait cette envie.
A qui naît fortuné, tout lui succède bien,
Un malheureux fait mal, même en ne faisant rien.²*

La confrontation individuelle maître-valet tourne en rivalité de classe, que Sosie ne peut pas exprimer ouvertement. Il choisit la stratégie de l'humour, mais c'est un humour noir, dans lequel il crie toute l'injustice qui pèse non seulement sur lui, mais sur tous ceux de sa classe sociale, et qui sont condamnés, par la naissance, de vivre sous l'oppression de ceux privilégiés, toujours par la naissance.

Une dernière actualisation de la critique sociale est repérable à la fin de la pièce, au moment du dénouement, lorsque Jupiter dévoile à tout le monde la vérité sur l'adultère commis par Alcmène.

*Sosie : Cet honneur ce me semble est un triste avantage,
On appelle cela lui sucrer le breuvage.³*

A la place du mari cocu qui ne fait qu'un éloge au trompeur divin, Sosie souligne par les paroles finales la situation délicate, car même si l'amant est un divin, cela n'est qu'une amère consolation. Les paroles finales, ironique, de Sosie, sont dans le même temps une vérité dite à mots

¹ Idem., p. 8.

² Idem., p. 90

³ Idem., p. 126.

cachés et une revanche qu'il peut prendre par rapport à son maître. Bien que l'amant d'Alcmène soit un dieu, l'humiliation n'en est moins cruelle pour Amphitryon, et Sosie voit dans cette humiliation qu'Amphitryon tourne en honneur un moment dans lequel son maître est, lui aussi mis en position d'infériorité publique.

Comme nous avons essayé de montrer dans notre travail, le mythe, matière privilégié de la tragédie, est exploité également dans la comédie, dès l'Antiquité, jusqu'à l'Age classique, qui est l'époque qui nous intéresse. Le mythe conserve, même utilisé dans ce genre plus « léger » sa portée sociale, notamment d'instruire les masses, non pas par le modèle à suivre présenté, mais par le contre-modèle qui peut rendre l'homme risible. Si la tragédie exploite le côté exemplaire du mythe, la comédie fait usage du côté privé de celui-ci, comme nous l'avons montré dans le cas de la pièce de Rotrou. Rotrou exploite, à la suite de Plaute, une « épisode privé » du mythe de Jupiter, en gardant la structure classique de la pièce et des personnages. Se montrant en quelque sorte novateur par la timide critique sociale qui se fait sentir dans la manière de mettre en opposition les personnages humains et ceux divins, Rotrou reste toutefois un conservateur par sa manière de traiter les personnages divins : pour lui, ceux-ci restent des modèles exemplaires, dont les actions ont toujours un côté positif, et même l'infidélité – selon la morale humaine – de Jupiter se transforme dans une infidélité fondatrice, dans un acte fondateur donc, par la naissance d'un héros, Hercule.

Bibliographie

- Bertrand, D., *Lire le théâtre classique*, Paris, Armand Colin, 1984
Bordelon, *Diverses curiosités*, Paris, Coustelier, 1724
Canova, M.-Cl., *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993
Lefter, D., *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 2008
Morel, J., *Agréables mensonges*, Klincksieck, Paris, 1991
De Rotrou, J., *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, Paris, chez Antoine de Sommerville, MDCL
Sellier, Ph., *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion classiques, Paris, 2005

INTER ET INTRA TEXTE DANS NUIT RHÉNANE D'APOLLINAIRE

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

Résumé

Le poème Nuit rhénane est illustratif pour l'inspiration allemande du poète, qui construit son texte en se servant des légendes germaniques, sans se rapporter précisément à aucune d'entre elles ; il en recrée le cadre fantastique et en emprunte les personnages féminins sous leur forme générique, non particularisée. Les poètes romantiques allemands semblent y avoir laissé leurs traces aussi. Il s'agit d'un intertexte flou, diffus, présent cependant dans la structure même du poème. D'autres suggestions intertextuelles, tout aussi diffuses, sont liées à l'image des fleuves de l'enfer et de leurs figures mythiques de premier ou de second degré, c'est-à-dire renvoyant à la source mythique première – la mythologie grecque, ou à des hypertextes qui s'en revendiquent. Le texte renferme également des thèmes et des motifs spécifiques à la poésie d'Apollinaire, s'inscrivant dans une sorte d'intra texte du recueil Alcools et se constituant en marques d'une poétique/poïétique qui valorise de manière moderne toute une tradition littéraire.

Notre analyse se propose de poursuivre la manière dont le poète intègre tous ces éléments dans son texte, pour en faire un poème tout à fait personnel.

Mots-clés : légende, diffus, réel, fantastique, motif, suggestion

Nuit rhénane

*Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme
Ecoutez la chanson lente d'un batelier
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds*

*Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du batelier
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes repliées*

*Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-mourir
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été*

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

Ce poème du cycle *Rhénanes*, est illustratif pour l'inspiration allemande du poète, mélange de légendes germaniques et de souvenirs

d'Annie Playden, la jeune gouvernante anglaise dont il tombe amoureux lors de son séjour d'un an chez la vicomtesse de Milhau, engagé comme précepteur de français de sa fille.

Le poème semble relater une nuit d'ivresse au bord du Rhin. L'âme tourmentée du poète cherche refuge dans l'alcool, afin d'oublier son amour malheureux. Mais tout y est contre l'oubli : l'alcool, la nuit, le fleuve, le chant du batelier sont là pour le faire plonger dans la légende qui associe amour et mort, image en miroir déformant de sa propre histoire. Car au lieu de l'apaiser, le vin augmente la souffrance jusqu'au paroxysme et produit une vision hallucinatoire du monde. L'écriture vient lui donner forme et substance.

Le motif du verre ouvre et clôt le poème, entre le premier et le dernier vers s'inscrivant l'effort du moi d'échapper au pouvoir ensorceleur des filles de l'eau, image multipliée et intensifiée de la femme aimée. Le lecteur est posé comme un des possibles convives du poète, impliqué(s) par les injonctions *debout, écoutez, chantez, mettez*, qui invitent à une participation active à la tentative de celui-ci de se libérer de sous le charme des ondines.

Le poème avance par des reprises obsédantes, en cercle, qui vont jusqu'à la paraphrase de la première strophe par la troisième. Ainsi, le « vin trembleur comme une flamme » a son correspondant dans « l'or des nuits » qui « tombe en tremblant », les « sept femmes » aux « cheveux verts » rencontrent « les fées aux cheveux verts », « la chanson lente d'un batelier » continue par *la voix* qui « chante toujours à en râle-mourir ». Le *vin* et l'eau se confondent, *le Rhin* étant lui-même *ivre*.

Mais chaque strophe a pourtant son identité et sa charge sémantique, ses connotations propres.

La première mélange deux plans parallèles : le réel et le fantastique, le poète oscillant entre les deux, l'élément médiateur étant le chant, donc le Logos¹.

Le verre de vin, le fleuve, le batelier et sa chanson dessinent un tableau vraisemblable, légèrement inquiétant, par la qualité particulière du vin – « trembleur comme une flamme », qui paraît annoncer le glissement vers la légende.

Double de l'eau du fleuve, le *vin trembleur* en suggère le mouvement et le réflexe des couleurs au crépuscule – *comme une flamme*. L'eau courante se charge chez Apollinaire de connotations dysphoriques, à mettre en rapport avec la fuite irréversible du temps (voir, par exemple, *Le*

¹ Cf. Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990

Pont Mirabeau), annonciatrice de la mort de l'amour, forme sublimée de la mort elle-même. Le Rhin reçoit ainsi valeur de fleuve de la mort et de l'oubli, sorte de Léthé vert charriant les amours défuntes du poète et rappelant les *Spleen* baudelairiens.

Le *vin* fait trembler la main qui tient le verre, suggérant le balancement physique de celui qui a bu, mais aussi la confusion de l'esprit en proie à l'alcool. *Trembleur* renvoie également au balancement du liquide dans le verre, double du mouvement des flots du fleuve.

Le poème valorise tous les sèmes du terme *flamme* – chaleur, lumière, couleur, mouvement, exploitant également son sens figuré, celui de passion amoureuse, véhiculé par la tradition littéraire. On pourrait y lire une allusion du poète à sa propre passion, la seule d'ailleurs le long du parcours textuel. La figure de la bien aimée est la grande absente du poème, qui parle de *fées* et de leur doubles du monde humain, les « filles blondes ». Aussi l'amour y apparaît-il sublimé, caché derrière les images fantasques de ces figures féminines étranges et dangereuses, mis sous le signe du charme auquel on ne peut échapper.

Comme nous le disions plus haut, le passage vers le fantastique se fait par l'intermédiaire du chant, image textuelle du Logos dominateur, tout puissant, générateur d'univers. Le batelier raconte en chantant « avoir vu sous la lune sept femmes / Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds ». Il ne s'agit pas d'une chanson relatant une légende, mais de l'histoire de ce qu'avait vu le batelier. Le fantastique surgit dans le réel avec tous ses éléments spécifiques : la nuit, la lune, le chiffre sept, les femmes aux longs cheveux verts, êtres irréels, issus du fleuve, s'identifiant à lui par le mouvement de leur chevelure couleur de l'eau. Elles rappellent les *nageurs morts* de *La Chanson du Mal-Aimé*.

La strophe centrale contient l'exhortation du poète adressée à ses convives de rompre le charme provoqué par le chant du batelier, qui le fait plonger en pleine détresse. Aussi leur demande-t-il de « chanter plus haut » et de danser *une ronde* pour couvrir la voix enchanteresse, de l'entourer de « toutes les filles blondes » réelles, bien rangées, normales jusqu'à la banalité – « au regard immobile aux nattes repliées », pour le détourner de la tentation de se laisser succomber au charme des *fées*. Autrement dit il invoque l'épanchement du réel dans le mythe et le rêve, allant à l'encontre de la tradition littéraire de souche romantique, qui fait du rêve un refuge contre la réalité décevante. Ici, comme dans la littérature fantastique en général, le réel est posé comme étant rassurant, offrant des repères pour l'âme désorientée, en proie à l'angoisse.

Ce qui est intéressant c'est que le moi poétique craint non pas tant le pouvoir magique des filles de l'eau, mais celui du chant du batelier

racontant leur histoire. Il est fasciné par ce chant, par sa force incantatoire première, celle qui est capable de faire surgir du néant des objets et des êtres réels. La preuve en est l'insistance avec laquelle il revient sur le chant dans chacune des strophes du poème : « Ecoutez la chanson lente d'un batelier, Que je n'entende plus le chant du batelier, La voix chante toujours à en râle-mourir ». C'est un éloge indirect du Mythe, de la Légende, de la Poésie, reliés par la force magique du mot créateur d'univers.

La troisième strophe plonge le lecteur en pleine hallucination. Le prédicat *ivre* déterminant le *Rhin* produit un transfert de qualité de l'Anthropos au Cosmos. Le poète suggère par cette confusion volontaire l'état d'ivresse du moi, état qui produit une perception déformée de la réalité environnante. L'ivresse atteint des dimensions cosmiques, le vin reçoit des pouvoirs magiques. Les vignes qui *se mirent* dans l'eau ont pour effet l'enivrement du fleuve. Par cette métonymie de la cause les vignes et le vin s'identifient, le Rhin lui-même oscillant entre le statut d'objet animé et celui de récipient cosmique pour cette eau-vin.

Le tableau semble être plus lumineux avec « l'or des nuits » qui se reflète dans les eaux du fleuve. Les « sept femmes » mêmes sont devenues des *fées*, image féerique, renforcée par le pouvoir magique qui leur est attribué : elles « incantent l'été ». Pourtant le frisson d'effroi est toujours là, présent à travers le rappel des *cheveux verts*, ce signe de l'étrangeté angoissante des personnages évoqués, et les suggestions dysphoriques offertes par les formes verbales *tombe* et *en tremblant*. La mort y apparaît pour la première et dernière fois, exprimée verbalement dans l'expression « à en râle-mourir », associée à la voix du batelier, mais signifiant beaucoup plus, laissant faire surface, de manière indirecte, il est vrai, cette idée qui sous-tend le poème entier.

Aussi lire le dernier vers du poème en clé humoristique¹ nous semble-t-il au moins hasardeux. Mis en évidence par sa position typographique, ce vers isolé réunit autour du terme *éclat* deux sens contradictoires, accentuant l'état de confusion qui règne dans le poème. Le vers joue sur la polysémie du terme *éclat* : 1. fragment provenant d'un corps dur ; ex. éclat de verre ; 2. bruit ou son vif et soudain ; ex. éclat de voix, éclat de rire.

« Mon verre s'est brisé » renvoie aux éclats de verre, en opposition avec l'« éclat de rire ». Le verre se brise soit parce qu'il tombe par terre, soit qu'il y est jeté, soit que la main qui le tient le serre trop fort. Or rien

¹ cf. Renaud, Ph. *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1969

dans le vers n'implique l'idée d'une chute accidentelle, ni une action volontaire, la voix réfléchie du verbe – *s'est brisé* – orientant l'interprétation vers la troisième variante. Serrer trop fort est plutôt un geste inconscient, signe d'une émotion quelconque. Ce verre qui se brise signifie la tension extrême du moi poétique, incapable de contenir son effroi, mêlé à la tentation de se laisser séduire par ces filles mortelles, comme semble l'indiquer l'ensemble du texte. L'explosion du verre qui se casse ressemble au bruit produit par un éclat de rire. Il est bien évident qu'au point de vue de la production textuelle l'expression « éclat de rire » est générée par l'idée implicite d'éclats de verre. Rien de gai ou de rassurant dans ce rire nerveux qui ne fait que souligner, par son éclat mal à-propos, l'état d'angoisse du moi poétique.

Le poème s'inscrit parfaitement dans ce que Gabriel Pârvan a défini, avec une formule heureuse, comme « poétique de l'aventure et de l'ébriété lyrique »¹, se rapportant au poème qui clôt le recueil *Alcools – Vendémiaire*, mais également valable pour le cycle entier des *Rhénanes* et pour la *Nuit* en particulier.

Apollinaire construit son texte, comme nous l'avons mentionné, en se servant des légendes germaniques, sans se rapporter précisément à aucune d'entre elles ; il en recrée le cadre fantastique et en emprunte les personnages féminins sous leur forme générique, non particularisée. Les poètes romantiques allemands semblent y avoir laissé leurs traces aussi. Il s'agit d'un intertexte flou, diffus, présent cependant dans la structure même du poème. D'autres suggestions intertextuelles, tout aussi diffuses, sont liées à l'image des fleuves de l'enfer et de leurs figures mythiques de premier ou de second degré, c'est-à-dire renvoyant à la source mythique première – la mythologie grecque, ou à des hypertextes qui s'en revendiquent. Le texte renferme également des thèmes et des motifs spécifiques à la poésie d'Apollinaire, s'inscrivant dans une sorte d'intra texte du recueil *Alcools* et se constituant en marques d'une poétique/poïétique qui valorise de manière moderne toute une tradition littéraire.

Bibliographie

Bégué, Cl., Lartigue, P., « *Alcool* ». *Apollinaire*, Paris, Hatier, 1986

Groupe µ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990

Pârvan, G., *Poètes français du XXe siècle*, Pitesti, Paralela 45, 1999

Renaud, Ph., *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1969

¹ Pârvan, G. *Poètes français du XXe siècle*, Pitesti, Paralela 45, 1999, p. 81

L'ÉGOCENTRISME DU HÉROS CORNÉLIEN

Vasile RĂDULESCU
radul_vas_romanice@yahoo.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

La tragédie cornélienne est centrée sur le protagoniste. Il prend la figure du Héros, qui acquiert son statut par l'accomplissement d'un acte sans pareil. La raison est pour lui volonté et ambition de ne pas se trahir lui-même. Corneille concentre sur lui tout un faisceau de procédés rhétoriques pour le rendre éblouissant. Dans les sept premières tragédies, la rhétorique est appliquée presque complètement à la dramaturgie: tous les trois genres, toutes les sections traditionnelles s'y retrouvent. Ensuite, l'intérêt se déplace vers les moyens de l'élocution. Un procédé constant et spécifiquement cornélien est l'affirmation de son propre moi du héros protagoniste. Nous nous proposons d'illustrer par des exemples ces démarches du dramaturge.

Mots-clés: héros, tragédie, égocentrisme

Egocentrisme du héros cornélien

Le héros cornélien se définit d'abord par sa gloire, une attitude de constance et de fidélité à sa propre personne, à l'essence même de son être. La modestie et l'humilité lui sont inconnues, même quand il est personnage de tragédie chrétienne (*Polyeucte et Théodore*). Ces héros se définissent eux - mêmes. Corneille les fait parler eux-mêmes d'eux, comme d'une troisième personne. Ils s'auto caractérisent et jamais de manière péjorative ou autocritique. Sans le cadre solennel de la tragédie, on le prendrait pour vantardise et on se croirait en pleine parodie. D'autant plus que le même procédé est utilisé dans le cas de Matamore de la comédie *Le menteur*. Ce procédé d'auto définition laudative, d'auto caractérisation méliorative du personnage cornélien met en évidence sa valeur et a un caractère polémique, souvent agressif. Il affirme son identité, sa valeur, son unicité, sans donner d'autres indices, sans justification et les autres doivent en tenir compte. Son déchirement tragique vient du fait qu'il est mis dans la situation de se démentir, de sacrifier sa propre gloire, ce à quoi il ne consent point.

La caractérisation par un autre personnage apparaît rarement. Elle est nécessaire dans *Pompée* où le protagoniste est absent, mais cela se fait indirectement, par le biais de la rhétorique. Dans *Sertorius*, on trouve une caractérisation laudative indirecte qui résulte de l'échange d'amabilités

entre les deux adversaires qui se respectent mutuellement, parce qu'ils se respectent d'abord eux-mêmes.

La caractérisation par le récit – en vantant les exploits du héros - est présente aussi, soit par le récit d'un autre personnage (cf. *Pompée*, les récits d'Achorée sur l'assassinat de Pompée), soit par le récit direct du protagoniste (cf. *Le Cid*). En revenant sur l'auto caractérisation laudative, il faut dire que, sur le plan du langage, le moi du héros est proclamé dans des phrases ternaires où, à côté du verbe copule être (ou un équivalent), l'attribut a diverses valeurs. C'est là une des figures de nomination très intéressantes, d'une assez grande diversité et récurrente dans toutes les tragédies cornéliennes. Dans toutes les pièces de Corneille, le nombre des énoncés à prédicat nominal du type Je suis + Attribut est considérable, mais doués d'une grande force dans celles de la première période, comme si l'un des soucis primordiaux du personnage cornélien était d'assurer les autres et soi-même de ce qu'il est et surtout de qui il est. Sabine, Camille, Curiace, Chimène, Médée, Cinna, Emilie, Auguste, Polyeucte, Sévère, Cléopâtre (de *La Mort de Pompée*), Viriate (de *Sertorius*), Sophonisbe, Don Sanche d'Aragon et Bérénice, tous disent à un instant ou à l'autre je suis et précisent ce qu'ils sont. Le prédicatif de cette phrase, de cette affirmation de soi est tout d'abord le nom : « Je ne suis point Don Sanche », « Je suis Médée », « Je suis encore Sévère » ; ce n'est pas une simple présentation, mais l'affirmation d'une valeur. Il ne peut pas manquer d'indiquer la descendance, la race, la filiation : « Je suis de plus la fille de Corbulon » (Domitien dans *Tite et Bérénice*), « Sanche fils d'un pêcheur... »... « Sanche enfin, malgré lui, dans cette province, /Quoique fils d'un pêcheur a passé pour un prince »// ; « Je demeure toujours la fille d'un proscrit », dit Emilie dans *Cinna*. L'appartenance nationale est proclamée pour souligner la supériorité des Romains, avec fierté et avec une sorte de nationalisme : « Je suis Romaine », dit Sabine, à quoi s'oppose « Je suis homme » de Curiace, qui se sent accablé par l'exigence de vertus surhumaines, et il continue : « Et je rends grâce aux dieux de n'être pas Romain, /Pour conserver encore quelque chose d'humain ». L'effet obtenu est inverse: il n'est pas facile d'être romain, car cela exige une haute vertu.

D'ailleurs, tout le long des tragédies de Corneille on retrouve cette épithète : « une si haute vertu », qui caractérise les grands héros. Parfois, l'appartenance nationale se combine avec la filiation, pour exprimer la même fierté, par exemple, Cinna : « Seigneur, je suis Romain et du sang de Pompée », ce qui constitue un vrai argument ad personam. De cette affirmation péremptoire de soi ne peut manquer la mention du rang (d'ailleurs le sang et le rang figurent parmi les mots clefs de la tragédie cornélienne). Il s'agit non pas de n'importe quel rang, mais du rang

suprême, celui de roi, d'empereur et particulièrement, dans certaines tragédies, de celui de reine. « Je suis reine » disent tour à tour Isabelle (*Don Sanche d'Aragon*), Laodice (*Nicomède*), Viriate (*Sertorius*), Sophonisbe, Bérénice et d'autres. Il s'agit d'un acte de langage qui traduit la maîtrise de soi, la prise en possession du *Je* par lui-même, la nomination du pouvoir de *je* sur soi-même. Ce *je* qui s'affirme est un *moi* héroïque, il n'est revendiqué que par les personnages en haute position, vedettes de l'action dramatique. C'est Auguste qui formule la plus célèbre affirmation de maîtrise, dans les vers : « Je suis maître de moi comme de l'univers, / Je le suis, je veux l'être »//. Au-delà de cette limite il n'y a plus rien.

Après *Nicomède*, l'affirmation héroïque de soi semble se limiter à l'assertion de la place unique donnée par le titre, non plus par les actes héroïques, se présentant surtout sous la forme « Je suis reine », parallèlement au remplacement progressif des protagonistes masculins par les héroïnes. On aboutit même à une crise d'identité illustrée par les pièces *Don Sanche d'Aragon*, *Héraclius* et *Œdipe*. Mais les énoncés respectifs continuent à être prononcés. Ces énoncés affirment la permanence de l'être, la défense du moi, devenu faible, contre toute agression et surtout contre tout changement. À force d'égoïsme, le héros cornélien sombre dans la solitude et l'isolement. On le voit dès la première tragédie, *Médée*. Médée, dans son célèbre monologue, au comble du désespoir, ne retrouve sa force et son refuge qu'en elle-même : « Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même ». De la même façon, Emilie affirme : « Je suis ce que j'étais » en ajoutant « et je puis davantage ». Mais que veut dire le « Je suis chrétien » de Polyeucte, répété obsessivement ? C'est l'assertion par laquelle il fait envers et contre tous l'engagement, le serment de fidélité à soi-même, de stabilité de son moi par la consécration totale à son Dieu. Il s'agit d'une sorte de contrat conclu avec soi-même de ne pas changer, de ne pas « souiller sa gloire » (expression récurrente dans beaucoup de tragédies cornéliennes). Le contrat imaginaire que les héros signent avec eux-mêmes ne les poussent pas le plus souvent dans la direction de leurs propres intérêts.

L'énoncé *Je suis + Attribut* est situé parfois dans les monologues (cf. le monologue - dialogue imaginaire de Médée avec Jason), mais, le plus souvent dans les dialogues des personnages, ce qui prouve son caractère polémique. Cornélie (dans *La Mort de Pompée*) menace César lui-même : « Souviens-toi seulement que je suis Cornélie » ; dans son cas, on assiste même à un clivage du sujet : « La veuve de Pompée y force Cornélie » (y = à sauver César) . « Sais-tu bien qui je suis ? » s'adresse le Comte à Rodrigue et ce dernier pense tout d'abord au nom, qu'il lui faut combattre en premier lieu : « Oui, tout autre que moi, / Au seul bruit de ton nom,

pourrait trembler d'effroi »//. Emilie est indignée contre Maxime qui veut la posséder par ruse et par trahison : « Me connais-tu, Maxime, et sais-tu qui je suis ? » Ici l'interrogation est un acte de langage d'agressivité, non pas une simple demande d'information ou de confirmation. L'acte de langage agressif s'accompagne d'un acte de refus, il suffit que le héros soit conscient de ce qu'il est, ce n'est pas l'affaire des autres, qui ne peuvent l'influencer en rien. Autrement dit, « je sais qui je suis, et ce que je suis, je ne ferai que ce qui est conforme à mon essence, coûte que coûte ».

Cela mène à l'incommunicabilité. Le héros s'isole, s'intériorise, il est accablé, mais ne se dément pas. Le meilleur exemple reste toujours Médée : NERINE : « Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? » MÉDÉE : « Moi, / Moi, dis-je, et c'est assez » (Et, soit dit en passant, Corneille prend soin de constituer un vers entier du seul mot Moi). A un autre endroit, à la même question « que vous reste-t-il ? » la même Médée répond : « Moi. Et toujours ma fortune a dépendu de moi ». Cette formule bizarre d'Auguste « Rentre en toi-même, Octave » veut dire, malgré son ambiguïté « je possède, je garde moi ». Le héros se satisfait de l'affirmation autosuffisante du moi et de son nom, sans aucune justification, sans aucune raison, il n'énumère pas ses qualités qui l'amènent à se proclamer. La thèse est donc sans hypothèses, la conclusion sans arguments. Le présupposé est alors : « ma valeur est ma propre identité ».

Avec la déchéance progressive du Héros au long de la création cornélienne, le *Je* féminin finit par n'affirmer que la qualité de *reine* et l'héroïne semble obligée d'expliquer en quoi consiste la condition de reine, quels sont ses attributs. Il s'agit le plus souvent de reines sans couronne, sans pouvoir effectif. Il leur faut donc donner des arguments, mais ces arguments sont le plus souvent fallacieux, basés sur *l'ethos*, non pas sur des preuves évidentes. Dans le cas de Pulchérie, il se produit un clivage entre le nom et la qualité royale : « Je suis impératrice et j'étais Pulchérie », c'est-à-dire le rang l'emporte sur le nom. D'ailleurs Corneille fait de nombreuses références (par la bouche de ses personnages, évidemment) à la « dure » condition des rois, qui doivent se comporter en rois et sacrifier leur bonheur personnel pour le bien de leurs sujets et de l'Etat ! On n'y croit plus aujourd'hui, mais l'impact était majeur auprès du public du XVII-ème siècle. Nous n'en retenons que l'habile rhétorique, les beaux vers et le sublime d'un idéal humain universel. Comme un roi est un roi il a dû être traité tout à fait à part, le théâtre de Corneille se présentant souvent comme une œuvre de propagande monarchique (indirecte, il est vrai) et d'idéalisation de la royauté. On s'en rend compte, rien qu'en consultant la liste des personnages (des « acteurs » comme on les appelait alors) de chaque pièce, les rois y figurent en tête de liste, même quand ils ne jouent

qu'un rôle secondaire dans le conflit dramatique, comme par exemple Créon (*Médée*), Don Fernand (*Le Cid*), Tulle (*Horace*). Ils concentrent et monopolisent finalement l'intérêt, en devenant une sorte de *deus ex machina* dans la résolution du conflit ou pour la réalisation du dénouement. Pour atteindre la grandeur, le Héros doit servir avec éclat le roi. Ce dernier est toujours héros, l'héroïsme est inclus de manière axiomatique à la condition royale. Octave –Auguste se présente au départ comme un brave, un « brillant », une sorte de vedette », même si au début de la pièce sa personnalité est noircie par les déclarations des conspirateurs. Il incarne le succès dans l'action, la réussite dans la violence. Il est au trône parce qu'il a pu conquérir le pouvoir sur ses ennemis et s'affirmer comme un protagoniste défini par la Victoire. Mais dans cette condition il ne règne pas, il gouverne ; il lui faut posséder aussi l'âme de ses sujets. Cinna le ramène à l'image d'un tyran, d'un « tigre assoiffé de sang ». Pour atteindre au Sublime, Auguste est obligé de se séparer d'Octave (c'est-à-dire de son passé) et il souffre ainsi une crise passagère d'identité. Mais par la bouche de Livie, l'absolutisme de droit divin devient légitime :

*Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne,
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne,
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le présent devient juste et l'avenir permis,
Qui peut y parvenir ne peut être coupable,
Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable*

Au comble du pouvoir absolu, Auguste est malheureux parce que le pouvoir absolu exige de reposer sur la grandeur humaine : il doit procurer au souverain confort moral personnel. Voilà la motivation de son geste final de clémence (« acte sans exemple » formule qui apparaît ailleurs dans le théâtre cornélien). La véritable clémence consistant donc dans le dépassement de soi par soi, elle est apothéose de générosité (dans le sens cornélien, dans la lignée du Magnanime aristotélicien, non pas dans le sens courant actuel).

Il y a dans *Rodogune*, tragédie sur le thème du pouvoir royal, un personnage invisible plus important que les protagonistes du drame : la couronne, avec ses accessoires, le trône, le sceptre. Ces mots clefs, auxquels s'ajoute diadème, résonnent tout le long de la pièce et dans beaucoup d'autres. Dans le cas du personnage de Rodogune, le problème de la couronne est complexe, elle place la valeur de la couronne au-dessus de l'amour, mais cette conviction ne prend pas chez elle, à la différence de Cléopâtre, la forme d'appétit insatiable, féroce, viscéral ; toutefois, elle n'en est pas moins forte : « L'orgueil de ma naissance enfle encore on

courage, /Et quelque grand pouvoir que l'amour ait sur moi, / Je n'oublierai jamais que je me dois un Roi. »// et renvoie ses jeunes prétendants avec ces paroles : « Ne me revoyez point qu'avec le Diadème ».

L'échec de *Pertharite* auprès du public est dû surtout à la faiblesse des protagonistes. À côté d'un vice de construction dramatique de la pièce, on constate l'ambiguïté du personnage de Rodelinde, Corneille ayant assigné au départ un rôle de « vedette » à ce personnage dont l'arrogante vertu tourne à vide et ne détermine pas le cours de l'action ni le dénouement. Elle manifeste une frénésie d'orgueil qui débouche sur l'absurde. D'autre part, le comportement du roi Pertharite, qui réfère l'amour conjugal au trône a été apprécié comme une grande faiblesse par le public du XVII-ème siècle. Il ne reste que les déclarations de Pertharite qui se constituent en un bréviaire de la royauté, un hymne à la monarchie ; il y dresse l'inventaire des qualités royales, en culminant par l'assertion qu'on peut ôter la vie à un roi, mais jamais son nom. Corneille y fait, comme dans beaucoup de cas, un coup de force de rhétorique pour illustrer une idéologie. Ce n'est pas par hasard que l'affirmation du moi dans *Othon* et *Suréna* est présentée autrement que dans d'autres pièces. Le héros n'est plus que l'ombre de lui-même, le moi héroïque se dissout dans le verbiage. Les héros n'agissent plus, ils ont agi dans le passé, ce qui leur a conféré une dignité sans pareille, mais leurs qualités ne sont plus appréciées et sont considérées même dangereuses pour les tenants du pouvoir en place, puisque les temps ont changé. Suréna se plaint : « Mon crime véritable est d'avoir aujourd'hui, / Plus de nom que mon roi, plus de vertu que lui »//. La tragédie cornélienne finit ainsi par consister en une coupure entre le héros et le monde réel, le héros étant incapable de renoncer à son idéalisme et à s'adapter aux circonstances nouvelles. Sertorius a voulu être héros et sa volonté s'est avérée trop faible à l'épreuve. De même Othon, que Corneille a privé de toute possibilité d'agir en l'emprisonnant dans un milieu fermé, suffocant. Deux dénouements truqués sauvent la face du héros : Sertorius transformé en victime tragique par un assassinat et Othon arraché à son désespoir et porté sur le trône par une révolte militaire à laquelle il n'a même pas participé. C'est le degré zéro de l'héroïsme dans le théâtre cornélien.

Le héros cornélien veut servir d' « exemple à l'univers » même s'il « ne triomphe qu'en idée », pour nous servir d'expressions propres au théâtre classique. Il est présenté sous des hypostases diverses, il n'est pas monolithique. De là la variété des formes d'expression du dramaturge, le permanent renouvellement des idées et du style. L'appel à la rhétorique fournit à Corneille, entre autres, les moyens de situer le héros, de lui donner du relief.

Bibliographie

- Dumonceaux, P., 1975, *Langue et sensibilité au XVII-ème siècle*, Droz, Genève
- Fumaroli, M., 1990, *Héros et Orateurs .Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, Genève
- Kibédi- Varga, A., 1970, *Rhétorique et littérature. Etude des structures classiques*, Didier, Paris
- Schérer, J., 1966, *La dramaturgie classique en France*, Libr. Nizet, Paris
- Toma, D., 1992, *Formele pasiunii*, Ed. Meridiane, Bucaresti
- Toma, P. , 1999, *Arta indepartarii. Eseu despre imaginatia clasica*, Nemira, Bucaresti
- Truchet, J., 1975, *La tragédie classique en France*, P.U.F.
- Ubersfeld, A., 1977, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Paris
- * *Europe*, no 540-541/ 1974
- * *Pierre Corneille. Actes du Colloque de Rouen*,
- * *Revue XVII-ème siècle*, no 190/ 1996

PARADIGMES THÉÂTRAUX DANS MADAME BOVARY

Răzvan VENTURA
razvan69@clicknet.ro

Résumé

La perspective théâtrale du personnage dans Madame Bovary a son origine dans une barrière se trouvant entre celui-ci et le monde environnant, par laquelle sont mises en évidence des relations médiées. Le personnage arrive ainsi à percevoir le monde en tant que spectacle, soit en satisfaisant ses petites curiosités « provinciales », soit en devenant conscient de la césure entre sa vie empirique et l'existence idéale - d'une certaine manière - révélée par la pièce représentée. Le paradigme théâtral est lié chez Flaubert à un rituel de spectateur, supposant l'existence de plusieurs éléments : le choix d'un endroit d'où le « spectacle » puisse être visible, la valorisation de la scène qui va être suivie et, bien souvent, l'intégration du « spectacle » dans un système de valeurs personnel et intime. La théâtralité commence à être perçue à partir de la séparation entre les plans et de la contemplation dans laquelle le personnage flaubertien s'engage, la communication entre les deux parties impliquant une certaine empathie. L'organisation autour d'une « scène » mène à une stratification de l'espace romanesque, mais, en même temps, entre en contradiction avec l'avidité manifestée par le personnage flaubertien à l'égard du monde extérieur. Par l'application du paradigme théâtral à la manière de percevoir une scène sont mises en évidence des connotations bovariennes – les personnages pouvant pénétrer dans des espaces en principe interdits – , car la condition provinciale est à même d'amplifier la signification des événements, de séparer une partie de son univers qu'il consacre en tant que centre du monde. Dans ces scènes de contemplation sont remplies toutes les conditions extérieures de l'acte théâtral, mais surtout la superposition des scènes, ce qui mène à la fragmentation de l'espace.

Mots-clés : barrière, espace, théâtralité, contemplation.

Il est difficile d'affirmer que Flaubert aurait eu un penchant pour le théâtre, car la correspondance témoigne plutôt d'une certaine incompréhension et du rejet du théâtre : « Moi, je n'entends goutte au théâtre, bien que j'y rêve de temps à autre. » (À M. X..., 22.07.1857) ; « Je ne comprends pas un mot aux choses de théâtre. » (À Edmond et Jules de Goncourt, 18.06.1866).

Peut-être Flaubert envisageait-il ces affirmations du point de vue de la plus pure technique théâtrale, parce que souvent la perspective dont il se réclame renvoie d'une manière ou d'une autre à la scène. Fondamental dans cette perspective est un certain détachement, une barrière mise entre le personnage et le monde environnant, ce qui fait que le personnage arrive à être contemplé et, éventuellement, il contemple à son tour. Une conception théâtrale de l'univers chez Flaubert serait à relier surtout à une fonction ironique de la lecture que l'écrivain applique au monde. Mais, à part celle-

ci, il y a quelques conditions minimales qui doivent être remplies pour rapprocher l'écriture romanesque et la perception de *Madame Bovary* au paradigme théâtral : une « scène » digne à être suivie, un cadre qui permette non seulement le déroulement de celle-ci, mais aussi qu'elle soit suivie depuis l'extérieur, et la présence des spectateurs. Ce « spectacle » suppose la manifestation des *relations humaines*, car la simple contemplation de la nature ne saurait être comprise dans un tel paradigme ; aussi, le jeu des personnages est-il essentiel. Le paradigme théâtral est lié donc chez Flaubert à un *rituel de spectateur* qui comprendrait le choix d'un endroit d'où le « spectacle » puisse être visible (la fenêtre où se mettent si souvent des bourgeoises telles Mme Tuvache ou la sensuelle Emma), la valorisation de la scène qui va être suivie et, bien souvent, l'intégration du « spectacle » dans un système de valeurs personnel et intime. Le personnage contemplateur ayant la capacité d'assigner de la valeur au spectacle contemplé, les rapports changent souvent et alors c'est à ce premier d'attirer sur lui tous les regards : c'est la curiosité des Yonvillais qui agrandit les dimensions de l'opération d'Hippolyte jusqu'aux celles d'une *exécution capitale* ; par l'attitude et les commentaires de Mme Caron et de Mme Tuvache on présente l'entrevue d'Emma avec Binet, mais on aboutit aussi à « construire » une inouïe scène apparentée au théâtre chinois des ombres !

Par le paradigme théâtral Flaubert met en évidence des relations *médiées*, issues de l'impossibilité où se trouve tel personnage d'affronter directement l'objet de sa convoitise ou de son envie. En même temps, l'organisation des micro-univers autour d'une « scène » – point central où se déroule une action digne d'être suivie – mène à une stratification de l'espace romanesque. On ne peut aller jusqu'à l'extrême – représenté par le point de vue de Lope de Vega, selon lequel le théâtre signifie trois planches, deux personnages, une passion –, mais un paradigme théâtral est quand même conditionné par quelques données minimales. Comme ce paradigme est conçu ici surtout du point de vue technique, on devrait mettre en évidence un élément essentiel – *la barrière* : celle qui sépare le personnage spectateur de la scène, soit qu'il s'agisse d'une barrière explicite (la loge de l'Opéra dont Emma égratigne le velours), soit qu'elle résulte d'une « métamorphose » conventionnelle (le rideau derrière lequel se trouvent Mme Caron et Mme Tuvache - bien qu'il soit représenté par le ...linge). La barrière témoigne en même temps de la volonté du personnage flaubertien d'aller au-delà de ses limitations, de sonder l'autre espace afin d'y trouver un « point d'ancrage » - pas exclusivement culturel – à même de tracer les contours de son existence.

Écrit immédiatement après le développement d'une structure dialoguée dans *La Tentation de Saint-Antoine*, le roman *Madame Bovary*

institue un tel paradigme comme lieu de problématisation des relations interpersonnelles. Peut-être que la nouvelle poétique flaubertienne de l'impersonnalité, à l'époque à peine forgée, a encouragé d'une certaine manière l'écrivain à chercher dans la perception du monde en tant que scène de théâtre le cadre à même d'offrir les garanties d'une certaine distance par rapport au monde représenté.

De ce point de vue, la scène de la représentation de *Lucia di Lamermoor* (II, 15) témoigne justement de l'existence de ces espaces de séparation, visibles d'ailleurs dès le début – car, en arrivant au théâtre, on trouve les portes fermées ; survient ensuite la séparation selon le critère social, les spectateurs se dirigeant soit vers les *premières*, soit vers « l'autre corridor » (la foule). Mais Emma dépasse la condition de simple spectateur, car elle parvient à se trouver à mi-chemin entre une telle position et celle de conscience dépassant le simple individu. Emma arrive à percevoir ainsi presque tout en tant que spectacle ; l'avidité de son regard embrasse tout le panorama qui s'offre à ses yeux, à partir des jeunes gens se trouvant au parquet. La description de ce monde tel qu'il est vu par Emma de haut renvoie à un principe cher à la mise en scène du Moyen Age – celui de la *simultanéité*, car les images des hommes d'affaires, des jeunes ou des vieilles gens se rejoignent dans un même tableau. De cette manière, le geste rituel du lever de rideau perd beaucoup de son importance en soi, mais surtout il marque pour Emma la césure entre sa vie empirique et l'existence idéale révélée par la pièce représentée. La scène est pour Emma le lieu d'accès à des forces lui étant interdites dans le plan social, donc un facteur de libération, mais en même temps elle pose une limite au réel. Ainsi, la scène est une affirmation limitée de la liberté, surtout le lieu privilégié où, une fois le spectacle démarré, la superposition des textes devient manifeste :

- l'opéra même est clairement bifurqué dans *la musique* (dont le bercement et les lamentations remplissent le cœur d'Emma, mais dérangent Charles, qui prétend ne pas pouvoir comprendre le libretto à cause d'elle) et *le libretto* (associé par Emma au roman qu'elle avait lu) ; connaissant le texte, la jeune femme elle-même aboutit à un dualisme - la fonction de contrôle exercée par l'intellect est finalement subordonnée à la manière dont son âme se laisse emporter par la musique ;
- Emma construit donc plusieurs textes en séparant justement les sensations auxquelles un tel opéra s'adresse : l'entendement (et l'ouïe) réceptionne(nt) le libretto, le sens esthétique se réjouit d'examiner le décor – les deux associés à l'intellect dont la fonction est de vérifier la concordance par rapport au texte lu ; la musique se voit ainsi assigner une fonction secondaire, servant seulement en

tant que facteur d'incitation nerveuse ; au libretto se superposent rapidement deux *textes* par lesquels l'éphémère de l'existence est projeté dans l'éternité de l'art - l'un nous fait représenter la nostalgie d'Emma envers sa vie perdue et l'échec marqué par le mariage, qui détermine Emma d'introduire dans son imaginaire de récepteur la vie *retentissante, extraordinaire, splendide* que le destin lui aurait pu réserver ; l'autre « texte » est celui de la vie privée de l'interprète principal, lequel agrandit le romanesque. Les deux textes sont en fait tout aussi « littéraires » que le libretto en soi, car ils se superposent à celui-ci dans la conscience du récepteur du texte théâtral : tandis que le premier est strictement personnel, le second appartient à une certaine « voix » publique. Ces textes font fondre la substance musicale dans les sensations éprouvées par l'âme d'Emma, de telle sorte que toute barrière formellement indiquée par la limite scénique est brisée ; enfin, Emma arrive à remplacer le texte de l'opéra par son propre texte, celui de la vie qu'elle aurait pu mener dans d'autres conditions et, après, celui de sa vie passée avec Léon, laquelle fait renvoyer à la possibilité d'une vie future. En fait, Emma s'avère capable d'englober l'illusion théâtrale, en faisant déplacer la limite de la représentation théâtrale au-delà de celle sensible, concrète du rideau et en construisant à partir de la scène à laquelle elle assiste son propre spectacle : ainsi, à ce texte succède celui de la vie menée par Emma avec Léon.

La théâtralité de cette scène n'a pourtant qu'un rôle instrumental, étant reliée surtout à la séparation des plans ; de plus, le fait qu'elle se déroule à l'intérieur même d'un théâtre – bien qu'il renvoie assez facilement au paradigme théâtral – trahit une certaine facilité des procédés développés. Mais la théâtralité résulte aussi de la jouissance éprouvée par la personne regardée, qui ne caractérise pas seulement le personnage bovarique, mais aussi celui qui échappe au néant par le fait qu'il peut se refléter. C'est le désir orgueilleux – mais encore une fois refusé – d'Emma, laquelle rêve vainement de chanter « en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard... » (I, 9). Au plaisir narcissique de susciter la curiosité et l'admiration sont mêlées la sensualité (la finesse du velours, la séduction des bras nus) et la distinction aristocratique auxquelles rêve le personnage. Cette femme confère ainsi valeur à ceux qui jouissent de sa compagnie, tout en se réjouissant elle-même d'être admirée ; la source de sa capacité de « théâtraliser » est surtout l'avidité avec laquelle Emma épie chaque fois ou bien l'inattendu (pratiquement, à Yonville, elle est la première à apercevoir Rodolphe) ou la confirmation de ses lectures (d'où la manière de « vivre » ce spectacle d'opéra).

L'intertextualité où l'on aboutit par la superposition du *texte* du spectateur à celui se trouvant devant ses yeux (représenté) ne caractérise pas la théâtralité des autres scènes de *Madame Bovary* qui peuvent être rapportées à ce paradigme. À certaines occasions, les personnages se laissent entraîner par la contemplation pure, le monde étant totalement mis à la disposition du contemplateur. Cet état ne serait pas suffisant pour témoigner de la théâtralité ; encore faut-il que la communication entre les deux parties soit possible, pas obligatoirement sous la forme du dialogue, mais surtout en impliquant une certaine empathie, la perception du spectacle en tant que forme esthétique ou – au moins – ludique.

Les personnages arrivent ainsi à défiler devant un regard jamais interrogateur, rarement intrigué, souvent perdu dans ses propres rêveries. La contemplation *théâtrale* est liée à un regard devant lequel évolue un monde, à l'intérieur d'un cadre d'habitude clairement défini, Flaubert ne manquant pas d'assigner à chaque personnage impliqué la place qu'il doit occuper.

Paradoxalement, le premier personnage surpris dans une pose contemplative, qui deviendra même tout à fait...bovarique, est le banal Charles Bovary ; la perception de celui-ci est ravivée par la capacité de réjouir son esprit devant une multitude de couleurs lors des soirées où, étudiant, il reste accoudé à sa fenêtre de Rouen (I, 1), mais surtout par celle d'associer une image à une sensation passée – cette fois olfactive, Charles recherchant « les bonnes odeurs de la campagne ». C'est ce qui mène à une fragmentation de l'espace, selon les « régions de convoitise » établies par Charles lui-même, lesquelles restent pourtant loin de lui. Parfois les poses théâtrales parviennent à être liées à une certaine perception sociologique mise en évidence facilement ; en décrivant Emma accoudée à la fenêtre, Flaubert recherche une intensification de la signification des événements, ce qui est à peine perceptible étant formulé directement, avec une nuance à mi-chemin entre l'ironie et un certain mépris : « ...la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade... » (II, 7). Ainsi le petit événement est amplifié par une perception surdimensionnée et le fourmillement social devient facilement un spectacle à la portée de tous. C'est cette condition provinciale qui agrandit la signification des événements jusqu'à la dimension du « spectacle », avec tous les éléments auxiliaires. L'ironie à l'égard de l'évènement préparé soigneusement est visible même quant au père Rouault, lequel prend ses repas « sur une petite table qu'on lui apportait toute servie comme au théâtre ». (I, 3) ; le geste est moins objet de la contemplation que témoignage du goût du père Rouault pour les mises en scène ; ce penchant est visible aussi dans la manière de communiquer à Charles la réponse donnée par Emma à la demande en mariage – en

poussant un auvent. À ces mises en scène faciles et rusées correspond le plaisir de la contemplation témoigné par le monde provincial, même l'amputation de la cuisse d'Hippolyte (II, 11) étant transformée dans un spectacle : tout le public se rassemble sur place, les boutiques sont fermées (comme s'il était jour de fête), les meilleures places sont occupées déjà (Mme Tuvache est à la fenêtre), l'atmosphère est comparée par Flaubert à celle d'une exécution capitale. Ainsi, cet univers est séparé non seulement en vertu de sa condition périphérique (car il s'agit d'un bourg), mais aussi il se trouve dans une autre époque, ce qui le place dans une position de rupture par rapport au centre. Cela engendre une certaine autarchie du monde provincial, vu son goût du spectacle, par lequel il consacre une rupture – il sépare une portion de son univers qu'il consacre en tant que centre du monde. Les rôles sont déjà rigoureusement assignés : la victime – Hippolyte, le « bourreau » (celui chargé de l'amputation) – Canivet, le « maître de cérémonies » – Homais. Pourtant, comme dans le cas de l'opération faite par Charles, la foule se tient loin de l'acte médical proprement dit, ce qui contribue à l'air de *sacerdoce* (le mot, rappelons-le, appartient à Larivière) de celui-ci ; la stratification spatiale s'agrandit dans le cas de Charles, qui se tient chez lui (exil auto-imposé), d'autant plus que – selon Larivière – les officiers de santé sont un déshonneur pour la profession.

La théâtralité est encore mise en valeur quand un personnage est contemplé par un autre : la manière dont Mme Caron et Mme Tuvache assistent à la scène Emma – Binet (III, 7) est liée à un jeu des ombres et des silhouettes (le clair-obscur de l'atelier et le bruit produit par la tour mettant obstacle à une compréhension totale). Encore une fois ce sont les préparatifs faits pour épier la scène qui sont mises en évidence : les deux dames montent au grenier (*au balcon* – en langage théâtral) et se postent commodément (*choisissent les meilleures places*). Ainsi, la scène est construite selon une superposition des certitudes (les gestes de Binet, le parler des deux dames) et des suppositions (le dialogue Binet - Emma), qui n'est pas sans évoquer le théâtre chinois des ombres. En mettant l'accent sur la perspective de spectateur des deux commères, conscient sans doute de la théâtralité de la scène, Flaubert multiplie les lieux de l'incertitude (*crurent distinguer, avait l'air d'écouter, sans doute qu'elle lui proposait*) ; aussi, la barrière visuelle constituée par le linge – servant surtout à cacher l'identité des... « spectateurs » – est-elle complétée par celle sonore (la tour). Les deux dames jouent d'une certaine manière le rôle du chœur du théâtre antique grec, car les jugements moraux ne manquent pas (relevante est la conclusion de Mme Tuvache – « On devrait fouetter ces femmes-là ! »). D'ailleurs, la théâtralité de la scène est menée jusqu'à la limite, car

toutes les « conditions » sont remplies : l'hypothèse de spectateur (Mme Caron et Mme Tuvache), le jeu théâtral en soi (Emma – Binet) et même un rideau (le linge) !

La complexité absolue du point de vue théâtral est pourtant atteinte dans la célèbre scène des Comices (II, 8), dont l'organisation même renvoie à une scène de théâtre : « Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (où tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur chauffant une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture... » (Lettre à Louise Colet, 15.07.1853).

En fait, cette scène est déployée à plusieurs niveaux, à partir du premier étage de la mairie, où se trouvent Emma et Rodolphe, parce que de cette salle «l'on y serait bien pour jouir du spectacle plus à son aise ». Donc, la condition de spectateur, de contemplateur est clairement spécifiée, mais la contemplation théâtrale est à double degré : car ce sont aussi les deux futurs amants qui s'y prêtent, que le lecteur en soi. De plus, la contemplation – but avoué par Rodolphe, lequel veut jouir du spectacle – ne constitue qu'une visée secondaire, nullement concrétisée en fait : le caractère théâtral de la scène naîtra surtout de la superposition rigoureusement conçue de plusieurs plans. Encore une fois, la perception théâtrale est liée à une position privilégiée des contemplateurs, Rodolphe s'empressant d'aménager la « loge » (mais pourquoi prend Rodolphe trois tabourets s'ils étaient seulement deux ? – on pourrait croire qu'il essaie justement de créer l'illusion de l'existence d'un public, d'écarter ainsi de l'esprit d'Emma toute inquiétude générée par leur premier moment d'intimité). Pratiquement, la scène se déroule à trois niveaux presque superposés : le premier, celui inférieur, serait constitué par les bruits produits par les animaux, qu'on entend parfois ; le niveau médian est représenté par les discours prononcés lors des Comices ; celui supérieur est, évidemment, le discours développé par Rodolphe. Graduellement, Emma et Rodolphe vont pourtant renoncer à ce spectacle, dont ils perdent donc totalement le caractère transitif, et leur position est déplacée vers celle d'acteurs ; assis à la fenêtre comme dans une loge de théâtre, les deux voient passer devant eux les successifs personnages de cette comédie moderne, jouant leurs rôles, et (surtout Rodolphe) jouent eux aussi leurs rôles. Tandis que Rodolphe ne prête clairement aucune attention au spectacle se déroulant sous leurs yeux, l'attitude d'Emma est parmi les plus ambiguës : sans que Flaubert mentionne que celle-ci est attentive au Comices, il est clair que la femme ne participe ni au discours de son futur amant. Ce n'est donc pas la rencontre des discours qui attire l'attention

dans ces pages, mais leur parallélisme, mis en évidence par la technique du contrepoint. La posture de spectateur manque, car tous les personnages se trouvent impliqués dans la scène. Ce parallélisme s'étend bien au-delà du discours humain ; le discours de Lieuvain est fragmenté dans des « lambeaux de phrases », lesquels s'entrecroisent avec les bruits des chaises, les mugissements des bœufs et les bêlements des agneaux. Le discours des Comices et celui de Rodolphe se superposent d'une manière comique, générée surtout par l'inouïe capacité de se compléter : - « Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir. Pour un bélier mérinos... - Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre. A M. Belot, de Notre-Dame... - Oh, non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ? Race porcine, prix ex aequo à MM. Lehérissé et Cullembourg ; soixante francs ! » Le passage n'est pas un passage des personnages, mais un du dialogue, de la confrontation entre le discours officiel et celui séducteur. C'est justement cette confrontation qui confère un caractère théâtral implicite, bien que les barrières existent pratiquement de toutes les côtés cette fois : non seulement les deux ne perçoivent pas les discours des Comices, mais Emma ne semble pas prêter attention à ce que dit Rodolphe et ce dernier ne remarque pas apparemment la manière dont ses paroles tournent en vide. Étant donné que les deux personnages ne « participent » pas à la fête officielle se déroulant sous leurs yeux, nous pouvons parler de la superposition de deux scènes indépendantes l'une par rapport à l'autre, même de trois si nous prenons en considération les réactions de l'auditoire des discours. Bien sûr, le monotone et terne discours officiel est de nature à jeter dans le dérisoire la démarche amoureuse de Rodolphe ; de plus, les deux discours non seulement ne s'entrecroisent pas, mais manquent pratiquement de spectateurs authentiques ; le discours de l'idéologie politique et celui de « l'idéologie amoureuse » se rencontrent sur des scènes pratiquement superposées.

La fonction fondamentale du paradigme théâtral est donc chez Flaubert celle « ironique¹ » - les personnages arrivent à mettre en parallèle leur propre réalité et la réalité qu'ils voient d'une manière ou d'une autre représentée devant leurs yeux, en s'apercevant justement de l'immense distance existante entre celles-ci. Ce n'est pas tant un plaisir du spectacle qui se trouve derrière les paradigmes théâtraux identifiés, qu'une certaine impuissance des personnages de contrôler le monde environnant et l'ancrage dans la contemplation, souvent vide. Toujours est-il que ce

¹ Terme que nous employons dans un sens se trouvant à mi-chemin entre la connotation pragmatique (du rapport entre le sens et la réalité) et celle plutôt existentielle (la manière dont le personnage oppose lui-même sa propre réalité au réel environnant).

paradigme théâtral reste une constante du monde de *Madame Bovary*, étant une manière de franchir une barrière imposée par l'absence de la participation des personnages à la vie des autres.

Bibliographie

Danger, P., *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Armand Colin, Paris,

1973

Rousset, J., *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1962

FEMME, MÉMOIRE ET IDENTITÉ OU COMMENT GARDER UNE TRADITION

Liliana VOICULESCU
lilgoilan@yahoo.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Notre étude se propose d'analyser d'une perspective identitaire, en prenant comme exemple le personnage d'Ozite du roman « L'Oursiade » d'Antonine Maillet, le rôle important de la femme dans la survivance de la société acadienne. Ayant un microcosme social formé autour des traditions enracinées dans sa mémoire, traditions qui viennent des temps préhistoriques, d'une époque où la vie naturelle et primitive a donné sa vraie mesure, Ozite devient elle-même partie du microcosme social de Tit-Jean et du Métiis. Elle sera un agent important qui remplit sa mission de préserver la culture acadienne et d'aider les Acadiens à survivre dans un monde qui renonce aux lois primitives en faveur de la civilisation.

Mots-clés: microcosme social, prototypes identitiels, prototypes différentiels

Les femmes sont dans l'histoire. Les femmes ont une histoire. Les femmes font l'histoire. Voici des affirmations qui pourraient synthétiser d'une façon succincte le rôle que la femme acadienne a eu dans l'histoire. Elle représente une figure à part dans la littérature canadienne et cela est dû, en grande partie, à l'écrivain canadien de langue française Antonine Maillet. Elle fait de l'Acadie, de son histoire, de son terroir, de ses habitants, la matière de toute son œuvre. Ses ouvrages transposent de l'oral à l'écrit l'Acadie traditionnelle avec son parler, ses mœurs, ses contes et ses légendes. Certains de ses personnages féminins sont inoubliables par leur force de caractère inégalée. Son œuvre foisonne de femmes fortes, imaginaires ou modelées sur des personnages historiques de l'Acadie traditionnelle, qui deviennent les nouveaux mythes fondateurs du peuple acadien.

Dans la vision d'Antonine Maillet la femme représente la destinée acadienne. L'héroïne du roman *L'Oursiade*, Ozite, fait partie de la lignée des femmes qui ont préservé et sauvegardé l'héritage culturel acadien. Par son œuvre, Antonine Maillet reconnaît la spécificité de la contribution féminine à l'histoire et à la culture et rend hommage à la ténacité des femmes qui ont eu une contribution essentielle à la survivance de l'Acadie.

Il y a dans *L'Oursiade*, des humains et des ours, on y voit autant les hommes du point de vue des ours que vice versa. Les humains sont au

nombre de trois. Ozite, cent ans, très attachante et drôle, domine, sans y tenir vraiment, tous ceux qui l'entourent et s'inquiètent d'elle. Elle est celle qui sait et comprend, sans toujours s'embarrasser de transmettre aux autres sa science et son intelligence du monde. Puis Titoume, un orphelin de douze ans, fils de Marguerite et de père inconnu: Ozite est sa mère adoptive. Enfin Simon le Métis, amoureux inconsolable de la mère de Titoume, morte en couches, est un chasseur d'ours, orphelin de naissance, qui aime beaucoup les ours et qui sert de père substitut à Tit-Jean. Ce petit monde marginal vit tranquille quand, un jour, à cause d'un incendie dans la forêt, surgissent des ours qui se rapprochent du village, avec tous les dangers que cela comporte. Les ours découvrent cependant ce groupe d'humains marginaux, Ozite, Simon le Métis et Tit-Jean, avec qui ils arrivent à s'entendre et même jusqu'à un certain point à communiquer. L'ours - une parabole que l'auteur emploie dans son roman - c'est l'Autre, car dans cette Acadie, l'isolement et l'enracinement dans la terre originelle permettent le voisinage de l'homme et de l'animal.

Dans ce groupe, Ozite joue un rôle important, rôle qu'on peut déceler en analysant son microcosme social. Le *microcosme social* de tout individu est formé de deux éléments : sa vision du monde social et l'ensemble des prototypes identifiants et différentiels à travers lesquels se constitue l'identité d'une personne¹. La notion de « prototype identifiant » désigne une activité psychique complexe qui est à la base de la constitution de l'individualité. Elle signifie que certains aspects biographiques de l'être liés aux prototypes identifiants sont activés lorsqu'une personne focalise son attention sur le Soi ou sur un groupe du Soi. Aux modèles et prototypes identifiants s'opposent les *prototypes différentiels* qui se constituent en tant qu'opposition binaire. Ce mécanisme de différenciation et d'opposition implique que pour tout groupe d'identité valorisé ou dévalorisé, il existe son symétrique opposé d'altérité, et de la même façon pour toute caractéristique positive ou négative du Soi son symétrique opposé dans le Non-Soi.

La vision du monde est formée des médiations psychiques qui, à partir d'une identité objective - être homme ou femme, d'une telle nationalité, âge, classe sociale, etc. - entraînent un ensemble de croyances et de jugements sur la nature du Soi, de l'Autre et de la Société. Ces croyances et jugements privés, lorsqu'ils s'inscrivent dans la culture comme savoirs et idéologies, contribuent à la création d'une identité collective et deviennent partie de l'environnement socioculturel.

¹ Zavalloni, M., Louis-Guérin, C., *Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1984, p. 106.

Il existe ainsi une relation d'interaction dynamique entre l'identité personnelle et l'identité collective. L'identité personnelle puise des souvenirs et des images dans une histoire individuelle liée à une histoire collective. L'identité collective oriente l'identité personnelle, elle est produite dans certaines conditions et engendrée par des transformations dans les croyances et les jugements privés sur Soi, l'Autre et la Société. Ainsi, les personnes ou les groupes, impliqués dans l'histoire d'une société qui, à son tour, détermine en partie leur identité, deviennent aussi les agents de la création d'une identité collective.

Cela est possible à travers la réversibilité entre le Soi et le groupe, entre Je et Nous. L'origine du Soi est dans le groupe. Ce dernier, comme quasi-objet, n'a de réalité concrète qu'à travers des sous-groupes et des individus particuliers (références implicites), ou bien est une construction totalement imaginaire élaborée à travers des images prototypes (Dieu, héros ou contre héros et tout autre entité). Ainsi, un groupe comme objet de représentation, est recodé à travers des référents implicites privilégiés ou des images prototypes permettant au Soi de projeter en retour ses propres caractéristiques, besoins et motivations. Ce mécanisme de recodage permet ainsi au Soi de constituer son microcosme socioculturel.

Le microcosme social d'Ozite se forme autour des traditions enracinées dans sa mémoire, traditions qui viennent des temps préhistoriques, d'une époque où la vie naturelle et primitive a donné sa vraie mesure. Dans ce temps-là, il n'y avait nul besoin pour les gens de s'arracher à leurs traditions pour venir se frotter à une civilisation acharnée à leur destruction. En cent ans elle a vu les étrangers envahir son pays et s'emparer de la terre de ses aïeux. Ces étrangers font partie du groupe d'altérité. Le groupe d'altérité est investi avec des qualités opposées, les prototypes de ce groupe étant sélectionnés pour justifier les qualités proposées. Ces prototypes sont représentés par les chasseurs (Loup-Joseph, Zéphire, Léger) et leurs femmes. Ils ne vivent plus selon les lois de la nature et, pour Ozite, ils deviennent les chrétiens des premiers bancs à l'église. Ce qui les caractérise le mieux, c'est probablement la course de chaque printemps aux terrains vagues, aux terres en friche, aux champs collectifs. Se guidant selon la loi « premier arrivé, premier servi », ils s'y dépêchent comme si chaque maison des buttes et des anses ne possédait pas déjà son lot de jardins potagers, et comme si la terre arable manquait dans un pays qui ne défrichait que depuis deux siècles.

À son âge, il ne reste pas grand-chose de cette face « rongée par cent ans de froncements, plissements, rires, grinches, grimaces, il ne reste

qu'un moignon de nez et deux yeux. Deux yeux-araignées qui tissent leur toile transparente comme un halo tout autour de la tête centenaire ».¹

Ozite a eu deux maris et a élevé sept enfants. Elle a élevé aussi le Métis et maintenant elle élève Titoume. Durant toute sa vie, elle reste fidèle à ses rites, car l'âge de cent ans n'est pas une raison pour sauter un printemps de grands ménages ou un automne de confitures. Il ne faut pas qu'on la prenne pour une vieille ; ça suffit d'être une personne âgée qui a une bonne mémoire. Elle sait les saisons en fonction des préparatifs : mai, la rhubarbe ; juin, les petites fraises ; août, les concombres ; septembre, les pommes du mois d'août ; octobre, les citrouilles. Elle met tout cela en bouteille. Elle en a mariné, salé, confit, puis embouteillé à chaque saison depuis son jeune âge, et ne compte pas sauter une année pour la simple raison qu'elle va sur ses cent ans.

Mais, depuis l'âge de quatre-vingt ans, elle rate constamment ses confitures. Et elle en tient responsable la civilisation. Elle vit dans le passé et son Je se nourrit d'un Nous fécond en référents implicites célèbres de son groupe d'identité. Par ce Nous elle s'attribue les caractéristiques de ces référents dont un se détache avec prépondérance : sa grande-mère Euphrasie :

C'est la faute au chaudron. Ç'a le fond trop mince, c'te saloperie-là. Ah ! si Ozite avait pu conserver sa bonne vieille batterie de cuisine d'autrefois. C'est point la marmite en terre cuite de sa grand-mère Euphrasie qui eût laissé brûler sa confiture. Puis Ozite se souvient qu'Euphrasie avait mis dix-huit enfants au monde et n'avait pas dû, par conséquent, consacrer entre ses couches grand temps à la confiture. Ça ne change rien au fait que les solides coquemarts de sur l'empremier valaient mieux que ces chétives inventions à café en aluminium.²

En effet, du groupe d'identité, on ne retient que les membres perçus comme exemplaires, exceptionnels dont on peut alors s'approprier certaines qualités par le double jeu de la réversibilité entre le Je et le Nous. Avec Ozite, c'est Nous, les femmes, nous devons garder les traditions qui viennent de la terre originelle. Moi (en tant que femme) je dois garder les traditions. Grâce à ce jeu, Ozite peut se considérer comme l'équivalent, l'alter ego du prototype auquel elle s'homologue : sa grande-mère Euphrasie.

¹ Maillet, A., *L'Oursiade*, Bernard Grasset, Paris, 1990, p. 57.

² *Idem*, p. 42-43.

Elle a sa propre vision du temps et ne se fie à personne. Après quasiment un siècle, chaque année se détache avec ses saisons, ses mois, ses jours sombres ou ses nuits blanches. Elle est seule : une vieille de cent ans a eu beau mettre sept enfants au monde, elle achève ses jours aussi seule comme un orphelin. Elle ne rêvait plus. Pour quelque temps elle avait trouvé dans le rêve un moyen de s'échapper au présent :

Elle retrouvait ses enfants, ses maris, ses parents ; la grand-mère Euphrasie qui avait fait le voyage à pied par les prés et le buttes depuis Memramcook ; son ourson déniché dans les bois et qu'elle avait élevé avec les autres comme s'il était lui aussi sorti d'un berceau ; son enfance, sa petite enfance, ses trois ans. Si fait, Ozite jure que ses souvenirs pouvaient la mener jusque-là. Il n'y a pas si longtemps, la centenaire a rêvé qu'elle avait retrouvé la petite Ozite de trois ans, peut-être cinq, toute frisée et joufflue, et qu'elles avaient eu ensemble une longue conversation sur leur vie commune. Ozite se rappelle l'avoir mise en garde contre certaines années, certains événements, certaines gens.¹

Une fois qu'elle cesse de rêver, elle parle avec ses morts. Elle converse avec la lune, les étoiles et les ancêtres qui se cachent quelque part dans le temps. Et elle converse avec l'Oursagénénaire, une ourse aussi vieille en ans d'ours qu'elle. Sa grande préoccupation est de savoir ce qui se trouve au-delà de la vie :

Quand Ozite va quitter sa vieille carcasse de femme, qu'est-ce qui restera alors d'Ozite la ricaneuse, Ozite la ratoureuse, Ozite la mère des sept enfants ? Sept enfants qu'elle s'en est allée durant vingt ans arracher aux limbes en attendant ... en attendant quoi ?²

Elle espère retrouver après sa mort les gens qu'elle a connus, même si, ceux-ci sont peu. Sa consolation est que les temps ne finiront pas avec elle. La Rivière survivra des siècles et des millénaires à Ozite, ainsi que la forêt et les étoiles. Et Tit-Jean et le Métis aussi. Les deux apprennent d'Ozite à vivre selon les lois de la nature et à faire continuer l'espèce avec ses traditions. Dans les microcosmes sociaux des deux, Ozite se transforme en prototype identitaire, en modèle à suivre. Pour eux, elle a passé l'âge des politesses et des conventions qui commandent de ramasser ses idées dans une phrase et de débiter l'essentiel de sa pensée du premier coup, pour mieux obliger les oreilles des autres. Ils lui reconnaissent des droits : le

¹ *Id.*, p. 135.

² *Id.*, p. 110.

droit de se servir « avant la nature », le droit de commencer à se radoter et même le droit de brûler la confiture.

Après sa mort, Simon et Tit-Jean plantent de la rhubarbe, des petites fraises et des citrouilles autour de son tombeau « pour que ne manque pas de confiture là-bas », dans le monde où Ozite est allée après sa mort. Titoume a appris à « plonger » à son tour dans les étoiles, à sourire et à parler à ses aïeules. Ozite, entrée dans le microcosme social de l'enfant à côté des autres prototypes identifiels hérités, devient un agent important qui partage la mission de préserver la culture acadienne et d'aider les Acadiens à survivre dans un monde qui renonce aux lois primitives en faveur de la civilisation.

Bibliographie

- Baugnet, L., *L'identité sociale*, Dunod, Paris, 1998
Bessière, J., André, S., *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, L'Harmattan, Paris, 2002
Gauvin, L., Miron, G., *Écrivains contemporains du Québec*, Paris, Seghers, 1989
Maillet, A., *L'Oursiade*, Bernard Grasset, Paris, 1990
Zavalloni, M., Louis-Guérin, C., *Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1984

**OÙ VA LA CONCEPTUALISATION DU DISCOURS CRITIQUE?
PROJET DE CARTOGRAPHIE SÉQUENTIELLE DE LA CRISE
ÉPISTÉMIQUE MODERNE**

Narcis ZĂRNESCU
narcis_zarnescu@hotmail.com
University of Sheffield

Résumé

Après avoir cartographié le tableau complexe de l'analyse du discours, selon les typologies européennes et anglo-saxonnes, l'auteur conclue que dans cet espace théorique profondément entropisé, la nostalgie refoulée de l'autorité – soit-elle gadamérienne ou autre – devient de plus en plus évidente et nécessaire à l'heure des synthèses et des bilans.

Mots-clés: analyse du discours, zéro-autorité, Deutungen, Gadamer, Habermas, Critical Discourse Analysis

Les modes de lecture et d'interprétation des textes présentent un bon terrain d'observation du jeu de la pluralisation et de l'autorité dans la première modernité, caractérisée par des tendances contradictoires, centrifuges et centripètes à la fois. Que ce soit dans l'ordre religieux, dans l'ordre du savoir ou dans celui du pouvoir, l'*autorité* seule semble en mesure de contrôler, voire de limiter la dispersion du sens entraîné par l'essor de l'activité interprétative. De la *clé* à la *méthode*, les options explorées pour tenter de répondre à l'exigence d'une maîtrise du sens illustrent les hésitations d'une époque – pauvre en *Aristote!* -, mais étonnée et inquiète de sa nouvelle liberté d'avoir à interpréter son héritage pour se comprendre mieux elle-même.¹

Depuis la fin des années 1960, de nombreux courants d'analyse du discours se sont développés en Europe. On pourrait distinguer au palier conceptuel et «métaphysique» trois tendances majeures - française, anglo-saxonne, allemande, dont les «produits» portent certaines étiquettes telles que l'«école française» et la théorie du discours poststructuraliste, l'analyse du discours critique ou bien l'analyse du discours interprétative.

1.1. Les écoles françaises s'inspirent de la controverse sur le structuralisme des années 1960. Elle couple l'optique saussurienne (1962) avec la critique

¹ Werner, Al., *Hermeneutica generalis. Zur Konzeption und Entwicklung der allgemeinen Verstehenslehre im 17. und 18. Jahrhundert.* Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993

psychanalytique du «sujet parlant» (Lacan)¹ et une analyse marxiste de «l'idéologie»². Vers la fin des années 1970, ce n'est plus le couple saussurien de langue et parole, mais les règles qui font que les actes de langage deviennent des faits du discours, qui seront au centre de la réflexion.

Les écoles anglo-saxonnes du discours puisent leur inspiration dans le pragmatisme américain et dans la philosophie analytique anglaise, notamment dans la théorie des actes du langage³. Ce type de métadiscours renvoie au niveau de l'agir langagier dans une situation de communication donnée⁴. Ainsi la *discourse analysis* américaine examine-t-elle les règles qui organisent les interactions et conversations entre les acteurs⁵. En Grande Bretagne, en revanche, c'est la linguistique fonctionnaliste de M. A. K. Halliday qui a permis à un grand nombre de linguistes d'analyser les usages du texte au sein de la société. La tendance «anglo-saxonne»⁶ a donné naissance à de nombreuses études appliquées aux problèmes de communication dans des contextes institutionnels différents.

En Allemagne, la théorie de «l'agir communicationnel» de Jürgen Habermas, influencée par les courants pragmatiques anglo-saxons, vise à un modèle des conditions pour la critique de l'autorité et de l'inégalité. D'après l'école habermasienne, quand on communique, on reconnaît certaines règles du discours, telle que l'égalité du partenaire discursif et la «critiquabilité» de chaque argument⁷. Depuis les années 1990, le discours est devenu l'objet de la «sociologie compréhensive», plus particulièrement, de la «sociologie de la connaissance»⁸ dans la lignée phénoménologique et

¹ Lacan J., «Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse». *Le séminaire*, Livre II, Paris, Le Seuil, 1978

² Althusser L., E. Balibar, R. Estabiet, P. Macherey et J. Rancière, *Lire le Capital*, Paris, Quadrige/PUF, 1965

³ Austin J. L., *How to Do Things with Words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford, New York, Oxford University Press, 1962

⁴ Levinson, Stephen C., *Pragmatics*. Cambridge, England, Cambridge University, 1983

⁵ Brown, G. and Yule, G., *Discourse Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983/1998

⁶ cf. la «théorie ancrée», *Grounded Theory*; Glaser, Barney, G, et Strauss, Anselm L., *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967

⁷ Habermas, J., *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt, 1981, a.M.; *idem* (1987). "Excursus on Luhmann's Appropriation of the Philosophy of the Subject through Systems Theory" p. 368-85. In: *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, MIT Press, Cambridge, MA. [*Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985.]

⁸ Knoblauch, V., "Continuous lexicographic preferences," *Journal of Mathematical Economics*, Elsevier, vol. 41(7), p. 812-825, Nov.; *idem* (2009). "Topologies Defined by

interprétative de Berger et Luckmann¹ ou de Max Weber². Les représentants de ce courant entendent par «discours» le sens (*Sinn*), le savoir ou les interprétations (*Deutungen*) qui soutiennent l'unité d'un ordre social et culturel. Le discours renverrait donc au savoir culturel implicite qui est stocké dans les documents et textes d'une société³.

A ces trois tendances, il faudrait ajouter encore les écoles sémiotiques russes⁴.

En France, l'analyse du discours s'établit à la fin des années 1960 par les travaux de Zellig Harris⁵. Parmi les groupes de recherche qui se sont développés depuis les années 1960 sous l'étiquette de «L'école française de l'analyse du discours», il faut rappeler le groupe de Paris X (Nanterre) réuni autour de Jean Dubois, le Centre de recherche de lexicologie politique de l'Ecole Normale Supérieure de St. Cloud et la Maison des Sciences de l'Homme, qui accueille des théoriciens comme Roland Barthes, Pierre Bourdieu et Michel de Certeau. Il est à remarquer que l'analyse du discours en France se caractérise par une tradition d'analyse automatique ou lexicométrique⁶. Réunissant de nombreux chercheurs issus des sciences du

Binary Relations," *Working papers* 2009, University of Connecticut, Department of Economics, 2005

¹ Berger, P. L. et T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, NY: Anchor Books; trad. fr. 1986, rééd. Armand Colin, coll. «Références», 1997.

² Weber, M., *Economy and Society*, T. I-III, Totowa, New Jersey, Bedminster Press, 1921/1968

³ Angermüller J., «Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse in Deutschland: zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion», R. Keller, A. Hirsland, W. Schneider et W. Viehöver (dir.), *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit*, Konstanz, UVK, 23-48, 2005

⁴ Bakhtin, M. M., *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee, Austin, Tx, University of Texas Press.; *idem* (1993) *Toward a Philosophy of the Act*, Ed. Vadim Liapunov et Michael Holquist, trans. Vadim Liapunov. Austin, University of Texas Press.; Lotman, Jurij M.; Uspenskij B.A.; Ivanov, V.V.; Toporov, V.N. et Pjatigorskij, A.M. (1975). «Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)». In: Sebeok Thomas A. (ed.), *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse (Netherlands), Peter de Ridder, 57-84; 1990. Lotman, Jurij (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Trans. Ann Shukman, introduction Umberto Eco.) London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd.

⁵ Harris, Zellig S., "Discourse Analysis". *Language* 28:1.1-30. (rééd. in *The Structure of Language: Readings in the philosophy of language* ed. by Jerry A. Fodor & Jerrold J. Katz, p. 355-383. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964); trad. fr. "Analyse du discours". *Langages* (1969) 13.8-45; voir aussi Gee, G. P. (2005). *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*, London, Routledge, 1952

⁶ Maingueneau, D. *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, .Maingueneau, 1996.

langage et des sciences sociales ainsi que de l'histoire et de l'information et communication, les centres de recherche¹ actuellement actifs dans le domaine de l'analyse du discours témoignent d'un champ en pleine activité².

A partir des années 1980, le programme de *Master's Ideology and Discourse Analysis* (Université d'Essex), sous la direction d'Ernesto Laclau, et de Chantai Mouffe³, devient un noyau principal dans le monde anglo-saxon pour la réception des théories du discours. Dans la lignée d'Althusser, le «poststructuralisme» anglais, constitué en principal par les *British Cultural Studies* conçues par Stuart Hall et ses collègues à Birmingham⁴ ainsi que par les représentants de la revue *Screen*⁵, examine les régimes de «représentation» des sociétés postmodernes⁶ en s'appuyant sur les héritages théoriques de Saussure, Marx et Lacan⁷. Aujourd'hui, la tendance poststructuraliste est fortement présente dans de nombreux pays européens, particulièrement dans le domaine des études culturelles, du féminisme et des sciences sociales⁸.

L'analyse du discours critique, *Critical Discourse Analysis* (CDA) a pour objectif à repérer le contenu « idéologique » du discours selon un standard normatif explicite⁹. Les références à l'œuvre de Foucault y sont

¹ le CEDISCOR, Paris III, dirigé par Sophie Moirand, le CAD, dirigé par Patrick Charaudeau, le GTAD à l'EHESS, fondé par Pierre Achard et le Céditec, Paris 12, dirigé par Simone Bonnafous)

² Mazière, Fr., *L'analyse du discours. Histoire et pratiques*, Paris, PUF, 2005; Sarfati, G.-É., *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan, 1997

³ Laclau, E., Mouffe, C., *Hegemony & Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London and New York, Verso, 1985; Laclau, E. "Politics and the Limits of Modernity." *Postmodernism: A Reader*, Ed. Thomas Docherty, London, Harvester Wheatsheaf, 1993, 329-343; Laclau, E., *Elusive Universality*, Routledge, 2010

⁴ "Some Recent Developments in Theories of Language and Ideology: a Critical Note." *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies (1972-79)*. Ed. Hall, D. Hobson, A. Lowe, et P. Willis, London, Hutchinson, 1980.

⁵ Coward, R., «Class, Culture and the Social Formation», *Screen*, 17, 1977

⁶ Sawyer, R. Keith, *The Mechanisms of Emergence, Philosophy of the Social Sciences* 34 (2), 2004

⁷ Lee, H. H., *Possibilities of hidden things: Narrative transgression in Victorian fictional autobiographies*. New York, Peter Lang, 1996; Mills, S., *Discourse*, Routledge, London & New York, 1997/2004

⁸ Angermüller, J., «Qu'est-ce que le "post-structuralisme" Français ? » A propos de la réception des tendances françaises de l'analyse du discours en Allemagne», *Langage et société* n° 120:17-34; Bublitz, 2003; Stäheli U., *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*, Weilerswist, Velbrück, 2000; Torfing J., *New theories of discourse*, Laclau, Mouffe and Žizek, Oxford, Blackwell, 1999

⁹ Wodak R. et M. Meyer, *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, Sage, 2004

présentes (Siegfried Jäger et Norman Fairclough)¹. Si Teun Van Dijk pratique la linguistique textuelle (1988)², les autres sont souvent proches de la sociologie interprétative ou «qualitative»³. Un des premiers représentants de l'analyse du discours en Allemagne, Jürgen Link s'intéresse aux symboles collectifs de la société qui donnent lieu à sa «normalisation»⁴.

L'analyse du discours interprétative (*wissenssoziologische Diskursanalyse*), pratiquée par le sociologue allemand Reiner Keller et son école (Université d'Augsburg), articule l'approche foucauldienne avec la sociologie de la connaissance⁵. Pour ce groupe, le discours c'est le stock de savoir collectif que les acteurs mobilisent afin de tisser des relations sociales. Inscrit dans les textes par les membres d'un «monde vécu» (*Lebenswelt*), le sens ou savoir (*Sinn*) peut être reconstruit par l'analyste dans un acte de compréhension.

A ces séries de tendances et d'écoles, il faudrait ajouter non seulement des tendances en linguistique (le fonctionnalisme⁶, la sémantique historique⁷), en psychologie (le cognitivisme)¹, en histoire (l'histoire des

¹ Jäger, S., *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* (2. überarb. u. erw. Aufl.). Duisburg: Diss., 1999; *idem* (2001). *Dispositiv*. In Marcus S. Kleiner (Hrsg.), *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken* (p. 72-89). Frankfurt am Main: Campus; *idem* (2006). *Diskurs und Wissen*. In Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse Bd. 1: Theorien und Methoden* (2. aktualisierte und erweiterte Auflage, p. 83-115), Wiesbaden: VS-Verlag; Fairclough N. (1992). *Discourse and Social Change*, Cambridge, Oxford, Polity Press; *idem* (1995). *Critical discourse analysis*. London, Addison

² Teun Van, D., *News as Discourse*, New York, Lawrence Erlbaum, 1988; le Bureau van Dijk Information Management (2002). *Recherche et analyse de l'information textuelle - Panorama des outils linguistiques*

³ Wodak R., *Disorders of Discourse*, London, Longman, 1996

⁴ Link, J., *Vom Loch zum Sozialen Netz und wieder zurück: Zur Diskursfunktion und Diskursgeschichte eines dominanten Kollektivsymbols der „Sozialen Marktwirtschaft“*. In: *Wissenschaft Macht Politik. Interventionen in aktuelle gesellschaftliche Diskurse*, Hrsg. von Gabriele Cleve, Ina Ruth, Ernst Schulte-Holtey und Frank Wichert, Münster, p. 194–207, 1997

⁵ Keller, R., *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden, VS-Verlag; *idem* (2007), *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen* (3. aktualisierte Auflage), Wiesbaden, VS-Verlag., 2005/2008

⁶ Ehlich, K., *Praxen der Mehrsprachigkeit*, Münster, Waxmann; *idem* (2007), *Diskurse und Texte*, Tübingen, Stauffenburg-Verl., 2006

⁷ Busse, D., *Textinterpretation. Sprachtheoretische Grundlagen einer explikativen Semantik*, Opladen, Westdeutscher Verlag; *idem* (2002). *Zur Semantik öffentlicher Kommunikation - Typologische Aspekte*. In: *Inge Pohl (Hrsg.): Semantische Aspekte öffentlicher Kommunikation. (Sprache - System und Tätigkeit 44) Frankfurt am Main u.a.: Lang, p. 23 – 42*; *idem* (2003), *Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? Zu theoretischen Grundlagen und Methodenfragen einer historisch-semantischen Epistemologie*. In: *Carsten Dutt (Hrsg.)*, *Herausforderungen der*

concepts)², la rhétorique de l'École de Cambridge³ et diverses approches des cadres⁴, mais également les groupes qui se revendiquent de la sociocritique⁵ ou du pragmatisme américain.

A part le «formalisme français», l'«herméneutique allemande» et le «pragmatisme anglo-saxon», les contours de ces champs épistémiques se précisent encore plus par les monographies, recueils et dictionnaires comme les quatre volumes du *Handbook of Discourse Analysis* de Teun van Dijk⁶, les deux *Handbücher sozialwissenschaftliche Diskursanalyse* de Reiner Keller et al.⁷, le *Dictionnaire d'analyse du discours* de Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau⁸ ainsi que par des revues comme *Mots* (fondée par Louis Bodin et Maurice Tournier), *Langage et société* (fondée par Pierre Achard), *Discourse & Society*, *Discourse Studies* (dirigées par Teun van Dijk), *KultuRRevoluTion* (dirigée par Jurgen Link) et *Discourse Analysis Online* (dirigée par Jonathan Potter et al.).

Le passage du XXe au XXIe siècle a été marqué par deux phénomènes importants. Le premier est d'ordre technologique: la

Begriffsgeschichte, Heidelberg: Winter 2003, p. 17–38; idem (2005), Sprachwissenschaft als Sozialwissenschaft? In: Dietrich Busse, Thomas Niehr, Martin Wengeler (Hrsg.), Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik (Reihe Germanistische Linguistik Bd. 259) Tübingen: Niemeyer 2005, p. 21-43.

¹ Potter, J. & Wetherell, M., *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. London, Sage, 1987; Potter, J. & Edwards, D. (1990). *Nigel Lawson's Tent Discourse Analysis. Attribution Theory and the Social Psychology of Fact*. *European Journal of Social Psychology* 20 (5), 405-424. Potter, J. et al. (1993). *A Model of Discourse in Action*, *American Behavioral Scientist*. 36: 383-401

² Koselleck R., «Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte», R. Koselleck (dir.), *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, Stuttgart, Klett, 19-36, 1979

³ Skinner, Q., *L'artiste en philosophie politique*, Paris, Editions du Seuil, 2003; Palonen, Kari (2003). *Quentin Skinner: History, Politics, Rhetoric*, Cambridge, Polity Press; Walter, Ryan (2008). «Reconciling Foucault and Skinner on the state: the primacy of politics?» *History of the Human Sciences*, 21, pp. 94-114.

⁴ Konderding K.-R., *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen: Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie*, Tübingen, Niemeyer, 1993

⁵ Angenot, M., l'Université McGill de Montréal

⁶ Dijk, Teun Van, *Handbook of Discourse Analysis*. 4 vols. I. *Disciplines of discourse*. II. *Dimensions of discourse*. III. *Discourse and dialogue*. IV. *Discourse analysis in society*, London, Académie Press, 1985)

⁷ Keller R., A. Hirsland, W. Schneider et W. Viehöver (dir.) (2001). *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Theorien und Methoden*, Opladen, Leske&Budrich; idem (2003). *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Forschungs-praxis*, Opladen, Leske&Budrich

⁸ Maingueneau D. et P. Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002

généralisation du document numérique.¹ Le second est d'ordre économique: la reconnaissance du fait que la compétitivité économique réside dans la maîtrise des flux d'information. Ces deux phénomènes ont rendu indispensable le développement d'outils de traitement de l'information et en particulier de ce qui représente plus de 80 % de celle-ci, l'information textuelle. Une nouvelle catégorie d'outils informatiques est apparue avec les infologiciels. Enfin, le modèle linguistique a pris la relève.²

L'approche linguistique dans les infologiciels, qui est aujourd'hui privilégiée, comporte deux éléments distincts: les ressources linguistiques d'une part et l'analyse linguistique d'autre part. Le premier type de ressource est celui des *corpus textuels mono ou multilingues*. Ce sont des recueils de documents de nature similaire qui servent de modèles pour identifier les caractéristiques d'une langue ou d'un domaine particulier de la connaissance. Ils sont également utilisés lors de tests ou du développement d'une application linguistique.³ *Des corpus de paroles* sont également constitués sur les mêmes principes pour les applications orales telles que la reconnaissance ou la synthèse de la parole. *Les modèles de grammaire* décrivent les principes d'organisation d'une langue sur ses différents niveaux: le mot, le syntagme, la phrase, le paragraphe. *Les dictionnaires lexicographiques* recensent les termes possibles d'une langue, dictionnaires généraux ou dictionnaires spécialisés, et les expressions idiomatiques. Pour chacune des entrées d'un tel dictionnaire sont données la forme grammaticale du terme, sa forme canonique, les formes fléchies ou dérivationnelles. *Les dictionnaires terminologiques* donnent les informations sur le sens des termes en fonction du contexte dans lequel ils sont placés. Les dictionnaires peuvent également être des dictionnaires de noms propres (personnes, lieux, marques, etc.). *Les réseaux sémantiques* décrivent les relations entre les mots d'un même champ conceptuel. L'une des formes des réseaux sémantiques est bien connue dans les systèmes documentaires: le thésaurus. Les principales relations introduites entre les termes sont: l'hyponymie et l'hyperonymie (relations hiérarchique et genre-

¹ Schmitz-Esser, W., *Thesaurus and beyond : an advanced formula for linguistic engineering and information retrieval*. Knowledge Organization, vol. 26, n° 1, p. 16-22, 1999

² Chaumier, J, Dejean, M., *Le rôle des techniques linguistiques pour la recherche documentaire. Document numérique*, vol. 1, n° 2, p. 169-176, 1997

³ Chaudiron, St., Fluhr, Ch., (éd.), *Filtrage et résumé automatique de l'information sur les réseaux* : 3e congrès du Chapitre français de l'ISKO, Nanterre, 5-6 juillet 2001, Nanterre, Université Paris-X, 2001

espèce), la synonymie (relation d'équivalence), la méronymie (relation tout-partie).

L'analyse linguistique comporte trois niveaux. (i) *L'analyse morpho-lexicale* a pour objectif l'identification des mots d'un texte. Elle permet d'associer aux formes flexionnelles et dérivationnelles reconnues les formes canoniques correspondantes, afin d'attribuer un sens à chacun des mots du texte. Après le découpage du texte en mots, ceux-ci sont décomposés en morphèmes, c'est-à-dire en les plus petites unités de sens qui constituent un mot. Les mots sont lemmatisés et les lemmes obtenus comparés au lexique de l'application afin de trouver la forme canonique correspondante. Chaque terme est alors étiqueté en fonction des données du lexique. L'analyse lexicale doit également permettre de reconnaître les mots composés et les expressions idiomatiques. Elle doit de même reconnaître les expressions disjointes et identifier par exemple l'expression «analyse du discours» dans «analyse partielle du discours». La qualité de la mise en œuvre logicielle de l'analyse morpho-lexicale dépend fortement du nombre de termes du lexique.¹ Elle dépend aussi de la qualité du lemmatiseur et des règles de découpage sur lesquelles il est construit. Ainsi un lemmatiseur de bonne qualité doit être en mesure de faire une distinction entre la forme «porte-avions» qu'il doit considérer comme un véritable mot composé et la forme «voulezvous» qu'il doit comprendre comme la forme «voulez» (verbe vouloir, deuxième personne du pluriel de l'indicatif présent) suivie de la forme «vous» (pronom personnel). (ii) *L'analyse syntaxique* intervient à la suite de l'analyse morpho-lexicale. Elle étudie la structure grammaticale de la phrase dans le but de lever les ambiguïtés de sens dues aux homographes. Ainsi l'analyse morpho-lexicale de la phrase «les livres sont lourds» permet d'attribuer les étiquettes suivantes aux mots: - les: déterminant pluriel; - livres: nom masculin livre, forme plurielle, ou verbe livrer, deuxième personne du singulier de l'indicatif présent; - sont: verbe être, troisième personne du pluriel de l'indicatif présent; - lourds: adjectif lourd, forme plurielle. Deux constructions grammaticales sont alors envisageables à partir des étiquettes attribuées: - déterminant + nom + verbe + adjectif; - déterminant + verbe + verbe + adjectif. En étudiant l'enchaînement des différentes fonctions grammaticales possibles de chaque terme de la phrase, l'analyse syntaxique est capable de reconnaître que seule la première construction est grammaticalement correcte et que l'étiquette attribuée à « livres » est donc : nom masculin livre, forme plurielle. (iii) *L'analyse sémantique* a essentiellement pour objectif de

¹ Danet, B., and Herring, S. C., Eds. *The Multilingual Internet: Language, Culture, and Communication Online*, New York: Oxford University Press, 2007

permettre une recherche allant au-delà du mot pour s'appuyer sur les concepts contenus dans le document. Au premier niveau, l'analyse sémantique va permettre de lever les polysémies. Ainsi l'analyse de l'environnement de mots tels que *mercure* ou *sinus*, en détectant des termes tels qu'*astronomie*, *télescope* ou *trigonométrie*, *calcul*, permettra de déterminer s'il s'agit de la planète Mercure et non du métal et de la fonction trigonométrique sinus et non du terme médical. L'analyse sémantique peut également autoriser une recherche sur les concepts au-delà des termes *stricto sensu*. Cette analyse conceptuelle permettra de définir au sein d'un texte que X est le président de la France ou des États-Unis sans que ces termes soient présents dans le texte par la mise en œuvre de l'analyse des réseaux sémantiques aboutissant à la définition de la fonction présidentielle française ou américaine. De nouvelles technologies pour le traitement de l'information textuelle sont en cours de développement, en particulier autour de la technologie des réseaux neuronaux. C'est par exemple le cas avec le moteur de recherche *Influo*. Mais ces outils sont souvent des «boîtes noires» auxquelles il est malaisé d'accéder et dont il est difficile de comprendre les rouages. La problématique de la recherche et de l'analyse de l'information textuelle par les outils linguistiques devra également être repensée dans l'entreprise d'une manière plus globale.¹ D'autre part, le développement du multilinguisme dans le cadre européen ouvre de nombreuses opportunités pour ces éditeurs qui peuvent étendre de manière beaucoup plus vaste leurs champs d'investigation et bénéficier ainsi de plus de garanties pour la pérennité de leurs solutions.² Enfin, le développement d'autres problématiques de traitement linguistique, telles que la reconnaissance et la synthèse de la parole ou la rédaction automatique de résumés, ne pourra qu'aider à résoudre les problèmes encore en suspens dans la recherche et l'analyse de l'information textuelle.³

Le problème de l'interprétation, quel que soit son objet, consiste en effet toujours à retrouver une signification à partir d'un ensemble de signes épars qu'il s'agit de lire comme formant une cohérence sensée. Ce faisant, on doit nécessairement présupposer que ces signes sont bien des signes, c'est-à-dire que l'on n'est pas le seul à leur prêter telle ou telle

¹ Herring, S. C., van Reenen, P., and Schøsler, L., Eds., *Textual Parameters in Older Languages. Current Issues in Linguistic Theory series*. Amsterdam, John Benjamins, 2000

² Herring, S. C., *Beyond microblogging: Conversation and collaboration via Twitter*. With C. Honeycutt (first author). *Proceedings of the 42nd Hawai'i International Conference on System Sciences (HICSS-42)*. Los Alamitos, CA: IEEE Press., 2009 <http://ella.slis.indiana.edu/~herring/honeycutt.herring.2009.pdf>

³ Herring, S. C., Ed., *Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives, Pragmatics and Beyond series*. Amsterdam, John Benjamins, 1996

signification, mais que celle-ci leur est conférée par autrui et que c'est elle qu'il convient de retrouver, voire de reconstituer par conjecture. Ayant affaire à des signes, l'interprète doit les faire parler. Pour préserver la teneur informative de ces signes, il doit cependant les faire parler à partir d'eux-mêmes, sans projeter sur eux une signification arbitraire. Pour que la lecture de ces signes soit informative, il doit les considérer comme émanant d'une source qu'il ne maîtrise pas, sans quoi l'interprétation ne serait pas nécessaire et, dans la logique de Clauberg, elle devient à la limite superflue¹. Ces conditions, qui caractérisent la situation herméneutique, incitent l'interprète à un travail de recensement des signes pertinents, d'évaluation de la portée du contexte et d'hypothèses sur l'intention signifiante. En recontextualisant les différents types d'analyse du discours, on se rend compte que la source primaire et l'autorité indiscutable qui justifient d'ailleurs toutes les démarches analytiques focalisées sur le discours est la philosophie herméneutique de Gadamer.

Les termes clefs qui constituent la *materia prima* de l'herméneutique de Gadamer sont la compréhension, le dialogue et l'entente. Ainsi la compréhension devient la *clavis hermeneutica* pour toute ouverture de sens et dévoilement d'horizons multiples et enchevêtrés du passé et du présent. Les volontés du *Verstehen* (comprendre) et les enjeux du sens se manifestent dans «l'intériorité de l'attente du sens» et dans «l'extériorité de l'entente entre le passé et le présent». Si la compréhension voulait dire l'art d'appliquer le sens découvert sur notre situation, ceci veut plutôt dire l'art de problématiser le présent et de formuler la dialectique de la question et de la réponse comme un questionnement permanent et inachevé de notre présent. Entre le passé et le présent, il n'y a, certes, pas un *interrogatoire* (contrainte et vision monotone appliquée, *in extenso*, sur la situation actuelle) mais une «interrogation» mutuelle et fructueuse faisant valoir leurs vérités réciproques: «Comprendre, c'est toujours appliquer, parce que notre interprétation dépend toujours d'une question que nous nous posons, d'un problème qui est le nôtre et auquel le texte compris apporte une réponse. L'application est l'autre volet du concept d'horizon: notre situation par rapport à la vérité que nous comprenons nous engage à ne pas rester dans une posture totalement extérieure à ce qui est compris»².

¹ Clauberg, J., *Logica Vetus et Nova, Modum inveniendae ac tradendae veritatis, in Genesi simul & in Analysis, facili methodo exhibens*. In:Schalbruch, Johann Theodor (éd.) (1691/1968), *Opera omnia philosophica*. 2 vol. Hildesheim, Olms, 765–910., 1658

² Saghäi, Y., "La vérité comme dialogue et entente chez Gadamer", revue "Idées", n°1, février, Paris, p.19. Cf. aussi Gadamer, *Wahrheit*, idem., p.359, 1998

La langue joue un rôle prépondérant dans l'universalité de l'herméneutique gadamerienne comme dans toutes les analyses du discours de type français ou anglo-saxon. Selon Gadamer, elle n'est seulement pas un système linguistique obéissant à certaines règles et intelligibilités internes, mais, essentiellement, *dialogue* et rapport à *l'autre* et à *l'altérité*. Et le dialogue reste, pour lui, un rapport indispensable et nécessaire afin de surmonter les désaccords et d'instaurer la compréhension à la fois comme participation et partage: «Tout vrai dialogue implique donc qu'on s'incline devant l'autre, qu'on accorde à son point de vue une réelle importance et qu'on pénètre dans son esprit pour comprendre non l'individu, mais ce qu'il dit. Ce qu'il nous faut saisir, c'est la validité essentielle de son opinion pour qu'il puisse y avoir entre lui et nous entente sur ce dont il est question»¹. Le fondement de tout dialogue est la dialectique de la question et de la réponse comme une tâche inachevée. Il s'agit, d'une part, d'écouter le *verbum interius* (le verbe intérieur) en tant qu'une impression en voie de devenir une expression et, d'autre part, se rapporter à l'autre par une volonté de dialogue et de compréhension. La langue demeure, par ce fait, le champ de communication individuelle (monologue et auto-conscience) et collective (dialogue et entente, *Verständigung*). L'universalité de l'herméneutique (*Universalität*) veut finalement dire la formation de l'expérience individuelle et collective dans «l'univers» de l'interprétation ou l'interprétation en tant qu'univers de la dimension historique, esthétique et linguistique de l'expérience humaine: «le langage ne s'accomplit pas dans des énoncés, mais comme dialogue»². Bref, l'universalité de l'herméneutique gadamerienne n'a pas affaire à l'*atomisme* de la langue (propositions logiques, constructions grammaticales, règles syntaxiques, etc.), mais à sa dimension pragmatique et communicationnelle. Gadamer est allé jusqu'à admettre que «le seul être qui puisse être compris est la langue» (*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*). On pourrait donc définir le XXe siècle ainsi que le début du troisième millénaire comme des périodes de superproduction théorique, presque inflationniste, des époques *non-aristotéliennes*, dominées, d'une part, par une démocratie métaphysique et, de l'autre, par un complexe œdipien discret dont l'absence de l'autorité en est le signe. Dans cet espace théorique profondément *entropisé*, la nostalgie refoulée de l'autorité – soit-elle gadamerienne ou

¹ Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, p. 363, 1960

² Gadamer, H. G., «Grenzen der Sprache» in *Evolution und Sprache. Über Entstehung und wesen der Sprache*, " Herrenalber Texte ", 66, p.98, 1985

autre – devient de plus en plus évidente et nécessaire à l’heure des synthèses et des bilans.

Bibliographie

Gadamer, H.G., *Langage et vérité*, Paris, Gallimard, 1995

Grondin, J., *L’horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, J.Vrin, 1993

Di Censo, *Hermeneutics and the Disclosure of Truth. A study in the Work of Heidegger, Gadamer and Ricoeur*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990

Maingueneau, D., Charaudeau, P., (éds), *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002

ÉTUDES LINGUISTIQUES

TRADUISIBILITÉ DE LA MÉTAPHORE – EXPRESSION DE LA RECRÉATION DU SENS PAR LE JEU LINGUISTIQUE

Carmen – Ecaterina AȘTIRBEI

karmenita84@yahoo.com

Université “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, Roumanie

Résumé

L'importance de la métaphore en tant que figure de langage est incontestable. Pourtant, on arrive à se demander si l'expression métaphorique ne constitue qu'un outil de manipulation de l'imagination du lecteur. La métaphore se fonde sur l'idée de rejet du sens littéral. Le paradoxe est que la métaphore, qui est transport et dédoublement en soi-même, suppose un autre type de transport dans la traduction. Le rôle du traducteur est de veiller que la métaphore ne devienne « un mensonge linguistique » lors de la traduction. Il y a des hypothèses qui postulent que l'effet d'appauvrissement introduit par la métaphore déterminerait une association avec le côté artificiel. Son existence discutable expliquerait son trait mensonger. La métaphore apporterait donc avec elle une vision morcelée du monde ; par conséquent, le discours littéraire deviendrait un morcellement, une rupture. Contrairement à ces hypothèses, la métaphore devient jeu dans la phrase et on la traduit toujours par un jeu dans la langue cible. Même si elle a été associée avec un « mensonge », elle donne des nuances particulières au discours littéraire et quotidien. La traduisibilité de la métaphore démontre, une fois de plus, qu'elle est un phénomène langagier nécessaire et irremplaçable.

Mots-clés : métaphore, manipulation, paradoxe, mensonge, jeu

La métaphore est-elle nécessaire? Le caractère gratuit de la métaphore en traduction

“Tout discours est par essence métaphorique”, “il n’y a pas de parole qui ne soit pas métaphorique” - tels sont les propos qu’on peut entendre au sujet du phénomène de la métaphore.

L’importance de cette “figure” de langage semble s’accroître: d’un outil de dénomination accessoire et d’un instrument technique parmi d’autres, elle devient ensuite un des piliers de l’écriture de fiction et le trait distinctif du style des poètes. Phénomène controversé, la métaphore est caractérisée parfois à l’aide de l’idée d’écart, de détournement du sens ou des idées, parfois en tant que phénomène d’élocution, ou, au contraire, comme une technique de création du sens. Le point commun des critiques semble être le suivant: la métaphore se fonde nécessairement sur un double écart, et donc sur le principe de substitution, tous deux contraires à la

représentation qui est faite traditionnellement de ce phénomène comme une « figure de ressemblance »¹.

Dans ce contexte, on arrive à se demander si l'expression métaphorique et la traduisibilité sont des notions compatibles. Si la métaphore n'est qu'un "cliché de la langue", censé embellir et nuancer le langage quotidien et les textes littéraires ou scientifiques, si elle n'est qu'objet de langage verbal ou jeu poétique, est-ce que la traduction de la métaphore reste valable et véridique? Comment la métaphore dépasse-t-elle son problématique statut de « figure de langage » analogique pour organiser les réseaux d'un texte? Jean Cohen² affirme que la métaphore consiste essentiellement dans un conflit joué entre le discours et le système. Cette figure se situe donc pour ainsi dire hors du système de la langue, dans la mesure où elle transgresse les règles mêmes de ce système.

Dans cette perspective, P. Schulz soutient qu'il est possible de montrer le caractère propre de la métaphore « sous la forme d'une double négativité », négativité qui constitue une des caractéristiques principales de ce phénomène. Une première négativité consiste donc dans le fait que la métaphore se définit par quelque chose qui est hors système. Du point de vue traductologique aussi, cette négativité caractérise la première étape de l'interprétation métaphorique, l'étape d'identification du sens. Cette étape, perçue comme rejet du sens littéral, donc comme « destructrice », ou de « déconstruction du sens »³ doit être analysée par opposition à l'étape de construction du sens qui caractérise la deuxième étape d'une interprétation de la métaphore du point de vue traductologique. P. Schulz fait remarquer aussi qu'« une telle description de la métaphore comme phénomène non littéral la rapproche du mensonge »⁴ et que, par conséquent, la métaphore peut être comprise comme une « négation » de la vérité. En effet, le mensonge se caractérise traditionnellement en linguistique comme un phénomène non littéral ou comme « une discordance (...) dans la relation Discours - Référent »⁵. La conclusion en est que la métaphore est souvent disqualifiée, du point de vue discursif, pour son caractère presque

¹ Charbonnel, N., *Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2001, p. 21 ;

² Cohen J., *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 25 ;

³ Schulz P., *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 25 ;

⁴ *Ibid.*, p. 25 ;

⁵ Bonhomme M., *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 26 ;

« mensonger », et que toute traduction de la métaphore semble être, dans ce contexte, impossible.

Toute interprétation métaphorique semble donc être fondée sur une idée de rupture, sur le rejet du sens littéral. Pour illustrer ce fait, on va prendre l'exemple suivant :

*Quelques minutes passèrent, et une auto aussi.*¹

Dans ce cas, les deux types de « passer » sont presque sans rapport, fait qui intrigue tout traducteur. Nous nous demandons s'il existe vraiment des rapports logiques entre des structures comme : *des personnes passent / des voitures passent / du temps passe / des minutes passent*. Le traducteur doit, en réalité, considérer les quatre termes énumérés comme identiques face à ce même prédicat « passer » afin de rendre le sens exact de la phrase. Nous proposons par conséquent une rupture syntaxique lors de la traduction en roumain pour que le lecteur ne soit pas très choqué par la tournure de la phrase, comme il sera à la lecture de la même phrase en français:

Trecură câteva minute. Trecu și o mașină între timp. (notre traduction)

La métaphore reste donc « un phénomène d'écart » (P. Schulz, *op. cit.*) qui ne respecte pas les règles linguistiques, l'expression d'une rupture et d'un dédoublement de sens. Même dans un énoncé du type :

*Jacques est un rocher.*²

on peut observer un transfert de l'expression métaphorique « rocher », qui a la signification de « minéral solide », dans un contexte étranger, humain. La métaphore semble avoir, une fois de plus, un caractère gratuit. Dans ce contexte, nous proposons la traduction suivante pour l'énoncé ci-dessus:

Jacques pare de piatră. / Jacques este ca o stâncă.

Nous avons décidé de traduire la métaphore de la langue source par une comparaison qui semble être plus plastique dans la langue cible. Le

¹ Malet L., *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 45 ;

² Exemple emprunté à Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 64 ;

paradoxe serait donc que la métaphore, qui est **transport** et dédoublement en soi-même, suppose un autre type de **transport** dans la traduction. Le traducteur doit tenir compte de ce paradoxe et doit essayer en même temps de rendre le sens adéquat sans altérer la signification de base dans la langue de départ.

Cette ambiguïté de toute expression métaphorique a déterminé Nadine Charbonnel à affirmer qu'il y a deux possibilités majeures en ce qui concerne le langage humain :

1. « Rien n'est figuré : nul énoncé n'est à prendre en un sens figuré » ;

2. « Tout est figuré : toutes les réalités décrites sont figuratives, c'est-à-dire à la fois réelles et symboliques. »¹ La métaphore est caractérisée aussi comme « l'expression d'un intérêt de l'Imaginaire »², comme une figure qui lutte contre les sens traditionnels du terme. C'est toujours Bachelard qui écrit : « Il n'y a pas de sens figuré » (*L'Air et les songes*)³. En ce qui concerne ce « caractère mensonger » de la métaphore, Nadine Charbonnel conclut que :

- *la métaphore ou l'image littéraire est la pire des choses*, parce qu'elle trompe, illusionne et pervertit.

- *la métaphore n'a aucune importance*, à part son intérêt didactique.

- *plus elle dit le contraire du vrai, plus elle dit le vrai*. « Voilà pourquoi il faut l'employer le plus possible. »⁴ La métaphore joue en effet sur l'écart entre la sphère du concret et la sphère de l'abstrait, elle remplit une place vacante dans le langage, « et quand elle chasse le terme simple, elle est obligée de valoir mieux ».⁵ Le traducteur se trouvera donc dans une impasse face à ce caractère ambigu de la métaphore et son devoir précis sera de distinguer le sens propre du sens figuré pour que la métaphore ne devienne pas « un mensonge linguistique » lors de la traduction. Et, s'il faut répondre à la question si la métaphore est un phénomène gratuit, nous allons citer La Harpe qui parle de la nécessité de la métaphore : « Il faut

¹ Charbonnel N., *Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991, p. 119 ;

² *Ibid.*, p. 144 ;

³ Bachelard, *apud* Charbonnel Nadine, *Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991, p. 144 ;

⁴ La Harpe, *apud* Charbonnel Nadine, *Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991, p. 286 ;

⁵ *Idem.*, p. 286 ;

(...) que la métaphore soit nécessaire, c'est-à-dire qu'elle ait plus de force que le mot propre, sans quoi celui-ci est préférable ».¹

La question de la traduisibilité de l'énoncé métaphorique

Puisque la métaphore a été qualifiée de « jeu », « illusion », « mensonge » ou même « handicap » de la langue², nous allons analyser si elle est vraiment et entièrement traduisible. Le même auteur montre que la métaphore, loin de rapprocher les choses, introduit une certaine « stérilité » dans le discours et a « un effet d'appauvrissement », étant définie comme un vrai « handicap langagier », un phénomène artificiel, qui survient à un second degré³. En traduction, la métaphore a une existence discutable. Pour illustrer ce propos, nous allons reprendre un fragment écrit par Léo Malet :

*Parvenu contre la muraille du fond, je m'immobilisai. Quelques minutes passèrent, une auto aussi, puis une moto bruyante.*⁴

Il s'agit ici d'un exemple d'emploi métaphorique difficilement traduisible, à savoir la figure appelée **zeugma**, figure fondée sur l'idée d'une rupture contextuelle. La particularité de ce texte consiste dans l'omission du verbe « passer » dans les deux propositions consécutives à « quelques minutes passèrent » - omission qui provoque en nous un sentiment de « bizarrerie » ou, du moins, nous fait sourire. Le traducteur doit interpréter cette métaphore comme un jeu de mots et se rendre compte qu'il ne s'agit ici d'une violation des règles de la langue, mais d'une exploitation systématique de celles-ci. Le fragment proposé sera donc traduisible si l'on coupe la phrase et on préserve le verbe « passer » en traduction :

*Odată ajuns lângă peretele din capăt, am rămas nemișcat.
Trecură câteva minute, trecu și o mașină între timp, apoi o motocicletă
care făcu mult zgomot.* (notre traduction)

Nous avons décidé de traduire le jeu métaphorique toujours par un jeu, qui sera pourtant moins choquant en roumain qu'en français à cause de

¹ La Harpe, *apud* Charbonnel Nadine, *Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991, p. 286 ;

² Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 168 ;

³ Schulz Patricia, *op. cit.*, p. 168 ;

⁴ Malet L., *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 171 ;

la rupture syntaxique opérée. Le statut d'un tel type de métaphore reste discutable en traduction : le traducteur doit faire comprendre au lecteur que pour Malet il n'existe pas deux types de « passer », parce qu'il suggère que les choses – les minutes et les voitures - *passent de la même manière*, les unes comme les autres.

Un exemple analogue de zeugma, figure difficilement traduisible, est le suivant (nous allons emprunter un fragment qui appartient au même auteur cité ci-dessus) :

*Il est venu avec son porte-document et avec sa femme.*¹

Un tel énoncé est construit toujours sur un jeu métaphorique qui demande un jeu pareil en traduction. L'auteur semble ignorer le fait que « la femme » et « le porte document » ne font pas partie de la même catégorie d'entités. Nous proposons une traduction du type :

Și-a adus mapa și odată cu asta și-a adus și nevasta. (notre traduction),

afin de préserver le jeu métaphorique et l'ironie du texte dans la langue source.

Un cas problématique de traduction de la métaphore est **la syllepse**, figure qui consiste à « prendre une même expression (ou, plus exactement, un même signifiant) à la fois dans son sens figuré (métaphorique) et dans son sens propre »². Prenons, par exemple, le fragment suivant :

*Son cousin, le meunier, était amoureux d'elle... Petra pensait se marier avec lui, mais plus tard, quand il serait plus riche et elle plus âgée. De temps à autre, elle allait voir afin que ne s'éteigne pas ce feu sur lequel elle comptait pour réchauffer ses vieux jours. (La Régente, Leopoldo Alas)*³

Dans ce discours, le seul signifiant « feu » fait référence à deux signifiés : il signifie donc à la fois l'amour (par métaphore) et le produit d'une matière en combustion (au sens propre). La particularité de la syllepse est celle de faire signifier deux choses à une expression. La

¹ Malet L., *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 175 ;

² *Idem*, p. 175 ;

³ Suhamy, *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 179 ;

traduction devra tenir compte de cette ambivalence du terme « feu » dans le contexte donné :

*Vărul său, morarul, era îndrăgostit de ea...Petra se gândea la o eventuală căsătorie cu el, dar o lăsase pe mai târziu, atunci când el se va înavuși iar ea va fi mai coaptă la minte. Din când în când avea grijă să nu se stingă **focul** acesta care, fără îndoială, avea să-i încălzească bătrânețea.* (notre traduction)

Nous avons préservé la métaphore ambivalente du feu qui fait référence à l'amour, mais aussi à une entité concrète du monde matériel. La métaphore s'avère être, une fois de plus, traduisible.

Une autre idée avancée par les critiques de la métaphore est qu'elle contribue « au morcellement de notre vision de l'univers »¹ et qu'elle se définit sur le fond des principes de changement du contexte et de la signification. Le texte littéraire en particulier est accusé d'ambiguïté : l'emploi métaphorique « impliquerait une vision du poète qui voit ou imagine des « communions » dans le monde au-delà du morcellement du « réel » et là où le « commun des mortels » ne saurait en apercevoir. »² La traduction littéraire serait en conséquence un détournement, un manque de logique, et donc une impossibilité à cause de ce morcellement du monde apporté par la métaphore. Dans un texte comme :

Le peuple a sa colère et le volcan sa lave. (Victor Hugo, cité par Fontanier)³,

le sens métaphorique est presque imperceptible à cause de cette reprise anaphorique irrégulière (le verbe « avoir » manque dans la deuxième proposition, ce qui crée un nouveau zeugma). La phrase apporte un certain morcellement à notre vision de l'univers, mais elle n'est pas intraduisible :

Poporu-și are mânia lui după cum și vulcanu-și are lava. (notre traduction)

Nous avons choisi de transformer le sens métaphorique dans une comparaison en langue cible, figure qui sera plus explicite, à notre avis. La conclusion sera que la métaphore ne détruit pas notre vision de l'univers ; par contre, elle rapproche et est créatrice de sens : elle surmonte notre

¹ Alas Leopoldo, *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 179 ;

² Schulz Patricia, *op. cit.*, p. 182 ;

³ Fontanier, *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 181 ;

vision morcelée et recrée une sorte d'unité. Et, comme toute figure créatrice, la métaphore est un phénomène traduisible.

En effet, comme affirment aussi Lakoff et Johnson, nos discours de tous les jours sont « truffés » de métaphores¹. Or, le fait que nous faisons tous les jours un grand nombre de métaphores est en lui-même un argument pour dire que la métaphore a du sens. Dans le cas d'un texte comme :

-Arrête de marmonner dans ta barbe, ça m'énerve!
-Je n'ai pas de barbe, je me suis rasé ce matin.
-Ne fais pas semblant de ne pas comprendre!²

on ne peut pas parler de manque de sens, mais d'humour et de jeu linguistique véritable. Le fragment contient par conséquent un sens bien réel et sera traduit toujours par jeu linguistique :

-Încetează să mai mormăi în barbă, mă scoate din sărite!
-Dar nu am barbă, m-am bărbierit azi-dimineață.
-Nu te preface că nu pricepi! » (notre traduction)

Il faut observer que le rejet de la métaphore en tant que telle par un des locuteurs peut, lui aussi, servir à montrer la présence d'un sens métaphorique. Dans ce contexte, tout rejet de la métaphore comme intraduisible s'avère injuste.

Notre conclusion sera que la métaphore doit être comprise comme un jeu lors de la traduction et doit être traduite toujours par un jeu dans la langue cible. Par exemple, une expression métaphorique comme « prendre le taureau par les cornes » sera comprise en français comme « prendre l'offensive » et traduite de la sorte en tant qu'expression figée dans la langue d'arrivée: « a lua taurul de coarne ». Par contre, les expressions qui ne trouvent pas un correspondant parfait en langue cible seront traduites en respectant le principe d'équivalence d'effet.

Dans le cas d'un texte publicitaire comme :

Ce que vous vouliez à tout prix, vous l'obtiendrez à moitié prix.

sera traduit toujours par un jeu linguistique :

¹ Lakoff et Johnson, *apud* Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 203 ;

² Exemple emprunté à Schulz Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004, p. 204 ;

Ceea ce vă doreați cu orice preț, poate fi obținut acum la jumătate de preț. (notre traduction).

On observe que le jeu métaphorique ne change pas lors de la traduction : il reste le même dans la langue source tout comme dans la langue cible et le message du slogan publicitaire n'est pas modifié.

La métaphore reste donc jeu et illusion du langage parce qu'elle aide à la création du sens. C'est injuste de l'appeler « mensonge » ou « handicap » : elle donne de l'originalité et des nuances particulières au discours de tous les jours tout comme au discours littéraire. La traduisibilité de la métaphore démontre, une fois de plus, que la métaphore est un phénomène langagier nécessaire et irremplaçable.

Conclusion

Le soi-disant « danger » de la métaphore pour la traduction, son caractère gratuit ne sont que de faux problèmes de traduction. La métaphore n'est autre chose qu'un jeu linguistique et doit être prise de la sorte. Comme figure créatrice de sens, la métaphore est traduisible et doit être transposée dans la langue d'arrivée toujours par un jeu de mots. Sa traduisibilité fait preuve de son existence.

« La métaphore apparaît en langue lorsque les sujets parlants commencent à réfléchir sur celle-ci, sur ses usages et ses fonctions », affirme Patricia Schulz.¹ Abandonner la métaphore, c'est par conséquent tenter d'éviter cette figure créatrice de sens et abandonner le jeu, parce que « jouer avec la métaphore consisterait à se moquer de notre façon de vouloir prendre au sérieux le mécanisme référentialiste propre à la représentation linguistique ».² Et, par conséquent, exclure la métaphore du langage signifierait l'exclure aussi de la traduction et annuler le charme particulier de l'expression dans la langue de départ tout comme dans la langue d'arrivée. L'absence de métaphore équivaut donc à un appauvrissement, à une sécheresse ou même à une « mort » linguistique.

Bibliographie :

- Bordas, E., *Les chemins de la métaphore*, PUF, Paris, 2003
Cavaliere, R., *Traduire la figure*, Acta Fabula, volume 6, n°3, 2005
Charbonnel, N., *Les aventures de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1991

¹ Schulz Patricia, *op. cit.*, p. 221 ;

² Idem., p. 222 ;

Schulz, P., *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, Berne, 2004
Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975

**CHOIX LINGUISTIQUE ET INTERACTIONS COMMUNICATIVES
EN MILIEU PROFESSIONNEL: LE CAS DES LANGUES
NATIONALES AU CAMEROUN**

Joseph AVODO AVODO
Joseph.Avodo@if.uib.no
Institut des langues étrangères
Université de Bergen, Norvège

Résumé

La politogénèse de l'État du Cameroun, qui a contribué à mettre en place le bilinguisme officiel (français – anglais) comme garant de l'intégration nationale entre les parties anglophone et francophone du pays, a relégué les langues nationales¹ camerounaises aux seuls usages familiaux et ethniques. Toutefois, un constat patent est fait. Les langues nationales camerounaises occupent, de plus en plus, une place prépondérante dans les négociations interactionnelles et notamment dans les interactions de service. À partir d'une enquête ethnographique basée sur des observations d'interactions dans les services et des interviews des usagers et prestataires, l'étude met en relief l'idée que les choix linguistiques sont des stratégies à travers lesquelles les locuteurs reconfigurent les rapports sociaux. Des stratégies de négociation du service au renforcement du sentiment d'appartenance ethnique et identitaire, le choix de la langue nationale, comme langue d'interaction, n'est pas fortuit. Interagir avec l'autre dans sa langue, parler sa langue maternelle, c'est affirmer son identité ; parler à un autre locuteur natif, c'est exprimer avec fierté son appartenance à la même fratrie ; c'est aussi réduire la distance linguistique et instaurer une proximité favorable à la négociation et au dialogue. Toutefois ces mécanismes interactionnels constituent un frein à l'émergence d'une conscience citoyenne car ils participent très souvent d'un retour à l'ethnocentrisme.

Mots-clés : langue nationale, multiculturalisme, interaction, négociation, ethnocentrisme.

Dans un contexte sociolinguistique marqué par un plurilinguisme et un multiculturalisme sans précédent, quelles sont les motivations qui régissent le choix de la langue d'interaction ? Telle est la question à laquelle cet article se propose de répondre. Les recherches sur l'ethos communicatif mettent en valeur l'idée que les langues, mises à contribution dans l'interaction sociale, contribuent à définir le style communicatif d'une société donnée. Du point de vue des négociations conversationnelles, l'on peut faire le constat que dans les situations de

¹ Nous entendons par langues nationales ou langues locales, celles qui sont spécifiques à un groupe ethnique donné. Ce statut lui est conféré par sa capacité à exprimer l'identité culturelle ou ethnique d'un groupe donné.

rencontres bilingues ou plurilingues, des rencontres où les différentes langues en co-présence ne revêtent pas le même statut, différents choix s'offrent aux interactants. Les participants peuvent conserver la langue de prédilection ; la possibilité de choisir la langue de l'un ou de l'autre est aussi réalisable ; enfin ils peuvent aussi pratiquer le *code switching* ou alternance codique. Tous ces choix font très souvent l'objet de négociation et ont un but essentiellement relationnel. Cet article se propose d'analyser, dans un contexte institutionnel avec prédominance de deux langues de prédilection comme langues officielles, les motivations qui sous-tendent le recours à une troisième langue non officielle, comme langue d'interaction. Pour ce faire, nous allons tour à tour décrire le contexte sociolinguistique de notre terrain d'étude, présenter l'approche méthodologique et analyser les résultats de l'étude.

La situation démo-linguistique du Cameroun

La spécificité démo-linguistique du Cameroun en Afrique francophone noire est atypique. La plupart des spécialistes des langues et cultures africaines¹ s'accordent sur l'idée que la situation démo-linguistique du Cameroun est exceptionnelle. L'on dénombre, au plan linguistique et culturel, plus de deux cents langues et cultures endogènes réparties sur l'ensemble du territoire national. Cette situation particulière fait ainsi dire du pays qu'il est un « Babel linguistique » ou une « Afrique en miniature ». Cette diversité linguistique implique en effet que la plupart des locuteurs camerounais –sinon la totalité - sont dans une situation de bilinguisme officiel (français-anglais), de bilinguisme afro-européen (langues nationales et langues officielles), auxquelles il convient d'intégrer les variantes créolisées du français et de l'anglais que sont respectivement *le camfrançais* et *le pidgin-english*.

Dans ce contexte d'hétérogénéité linguistique et culturelle, se pose la question des contextes d'usages de ces langues. De par leur statut de langues officielles, le français et l'anglais constituent les grandes langues de communication administrative comme le précise la constitution de 1996. Leurs domaines d'emploi sont entre autres l'administration, les écoles, les commerces, la correspondance, les offices religieux. Mais, de façon théorique, dans les dix régions que compte le pays, le français est employé

¹ Tadadjeu, M, Le Défi de Babel au Cameroun, *Propelca* 53, Université de Yaoundé, 1990; Tabi Manga, J, *Politique linguistique du Cameroun : essai d'aménagement linguistique*, Paris, Karthala, 2000.

dans les huit régions et l'anglais reste majoritairement dans les deux restantes. Quant aux langues nationales (que nous abrégons ici par LN), malgré les dispositions institutionnelles favorisant leur promotion – notamment les États généraux de la culture de 1996 et la loi d'orientation de l'éducation de 1998¹ - leurs usages restent confinés aux seules situations de communication familiale, dans les offices religieux et les commerces. Toutefois, il n'est pas rare de voir ces langues être utilisées dans la communication professionnelle. Quant aux variantes créolisées du français, leurs domaines d'usage restent variés : les conversations entre les jeunes et la rue. Tel est l'aspect sur lequel porte cette analyse. Cette répartition des domaines d'usages linguistique au Cameroun n'est pas systémique. Le choix de langue d'interaction est essentiellement dynamique et dépend des motivations personnelles et des contraintes contextuelles du cadre d'interaction telle que nous le verrons dans cette suite.

Problématique et méthode

Dans cette analyse, nous tenterons d'interroger la place et les rôles pragmatiques des langues nationales comme langue d'interaction. Les recherches antérieures sur l'usage des langues au Cameroun² (montrent en effet que pour exprimer certaines réalités essentiellement camerounaises, les locuteurs n'hésitent pas à recourir à certains mécanismes langagiers tels que les emprunts (« *On se call ou on se phone* » : on s'appelle.), les calques, l'alternance codique et des créations lexicales (« *Il est tombé cayalement* » : il est tombé de dos.). Les langues nationales camerounaises apparaissent alors comme un moyen de référence culturelle. Dans le cadre de cette analyse, nous prendrons pour cadre théorique l'analyse du discours en

¹ La Loi no 98/004 du 04 Avril 1998 portant orientation de l'éducation au Cameroun stipule que l'action éducative a entre autres comme objectifs la promotion des langues nationales. Cette disposition, qui fait suite aux recommandations des états généraux de la culture tenus en 1996, s'inscrit dans le cadre de la mise en place du double paradigme éducatif de l'enracinement culturel et de l'ouverture au monde prônée par la philosophie de l'éducation au Cameroun.

² Zang Zang, P, *Le Processus de dialectalisation du français en Afrique : le cas du Cameroun*, Yaoundé : Université de Yaoundé, 1997. ; Wamba, R et G. Noumsi. 2003. Le Français au Cameroun contemporain : statuts, pratiques et problèmes sociolinguistes, <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article47> > (2003). Consulté le 12.02.2010. ; Biloa, E, L'influence du français sur l'anglais camerounais, <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article55> > (2003) .Consulté 12.02.2010.

interaction ou des interactions communicatives. Pour interagir entre eux les participants ont recours à un code qui peut être imposé par le contexte d'interaction ou négocié entre les interactions. Dans le contexte qui est le nôtre, il s'agit d'interroger les motivations et les mécanismes interactionnels qui régissent le choix d'une langue nationale en lieu et place d'une langue officielle, comme idiome d'interaction.

Le terrain d'étude retenu pour cette analyse est constitué des services publics de la ville de Yaoundé¹. Il s'agit essentiellement des prestations rendues par l'État. Les données ont été collectées par voie d'enregistrement audio entre septembre 2009 et janvier 2010. Il s'agit notamment d'interviews ou d'entretiens semi-directifs avec des prestataires de services et des usagers rencontrés dans les hôpitaux, administrations et écoles de la ville de Yaoundé. L'échantillon retenu pour cette analyse est constitué de 20 prestataires de services et de 30 usagers. L'ensemble des informateurs appartient à divers genres et de catégories sociales : femme, homme, chercheur d'emploi, responsable de famille, la classe moyenne. Le corpus intègre aussi divers groupes ethniques présents au Cameroun. Le choix des informateurs n'a pas été soumis à une critériologie particulière autre que leur disponibilité à participer à cette enquête.

À travers ces entretiens semi-directifs, les prestataires (ceux qui rendent service) et les usagers (ceux qui demandent des services) mettent en relief les motivations qui sous-tendent l'usage dans la transaction des langues nationales au lieu des langues officielles ; ils représentent par ailleurs les enjeux pragmatiques et relationnels de la langue dans le déroulement de l'interaction de service. Prennent aussi place dans ces interventions, les expériences vécues et les attentes relatives à l'emploi en milieu administratif des langues nationales. Pour les prestataires de service, il s'agit de répondre aux questions suivantes : vous est-il déjà arrivé de rendre service à un usager en langue nationale ? Pourquoi, selon vous, certains usagers préfèrent interagir en langue nationale qu'en langue officielle ? Une interaction de service est-elle plus aisée en langue nationale qu'en langue officielle ? Pour les usagers, il s'est agi de les interroger sur les motivations du choix de la langue nationale comme langue d'interaction, sur les attentes qui sous-tendent ce mécanisme interactionnel.

Le cadre interactionnel retenu est formé par les interactions de service public. Les interactions de services mettent en rapport un usager et un prestataire. Les interactions de service public ont pour principales caractéristiques d'être rendues par l'État. Ce qui garantit l'accès à tout le

¹ Yaoundé, capitale du Cameroun, représente le lieu de rencontre interculturelle et interethnique. Le choix de ce cadre a été motivé par ce facteur.

monde ; ce d'autant plus qu'ils sont gratuits - si l'on fait exception de quelques cas de services payants. Les langues utilisées ici sont les langues officielles de l'État (français ou l'anglais) mais il est possible d'observer l'usage d'autres langues. L'étude vise à analyser à partir des témoignages les choix pragmatiques de la langue nationale comme langue d'interaction en milieu administratif. Cette analyse s'inscrit donc dans le cadre de la description des stratégies de négociations conversationnelles et des mécanismes interactionnels de la construction de la relation interpersonnelle entre les usagers et les prestataires de services.

Résultats de l'étude

L'analyse des interviews révèle l'emploi des langues nationales dans la communication entre les usagers et les prestataires en milieu administratif. La majorité des interviewés, soit 75%, reconnaît recourir très souvent à sa langue maternelle pour interagir avec l'interlocuteur ; si ce dernier partage la même langue ou une variante apparentée. En revanche, 25% se disent ne pas être intéressés par la langue d'interaction. Ce qui est important, c'est que l'alter ego soit disposé à se mettre à son écoute. Parmi les critères d'identification de l'appartenance linguistique de l'allocutaire, les enquêtés placent au premier rang l'accent linguistique (55%) suivi de la référence nominative (32%), la connaissance préalable de l'individu (13%).

Pour ce qui est du premier critère d'identification de l'allocutaire, il convient de noter que les langues africaines - et en particulier les langues bantoues - sont essentiellement des langues à tons. L'accent, en tant que particularité de la diction, renseigne très souvent sur une région donnée à travers ses trois caractéristiques que sont : le débit, la prononciation et l'intonation. Plus précisément, dans le contexte qui est le nôtre, on dénombre, pour qualifier ou identifier les origines linguistiques des locuteurs, plusieurs accents régionaux : « français bamiléké » pour exprimer les locuteurs issus de la région ouest du pays, « français bété » pour les peuples des régions du centre et du sud, le « français haoussa » pour les locuteurs originaires des régions du grand nord, « français bassa », etc.¹ (Bilola : id). Ces qualificatifs dérivent du fait que les locuteurs puissent dans les ressources de leur langue maternelle pour s'exprimer en français et, partant même, ils dévoilent leur appartenance linguistique originelle.

¹ Bilola, E, L'influence du français sur l'anglais camerounais, <<http://www.sudlangues.sn/spip.php?article55>> (2003) .Consulté 12.02.2010.

Le deuxième critère d'identification de l'appartenance linguistique et ethnique est le patronyme. Le patronyme de l'individu « trahit » très souvent son appartenance ethnique et linguistique. L'onomastique des noms propres de personnes au Cameroun soutient la thèse d'une régionalisation de patronymes. Ainsi selon la conception commune « Tsafack », « Tsague », « Dongmo » seront originaires de la région ouest ; « Ngo », « Lisom », « Nlend » de la région bassa ; « Manga », « Ondoua », « Belinga » relèvent du groupe Beti-Bulu-Fang ; « Baba », « Daouda », « Adamou » viennent du grand nord. Cette classification n'est toutefois pas systématique du fait des mariages exogamiques.

Le troisième critère d'identification est la connaissance préalable de l'individu. Cette connaissance peut être directe ou s'opérer par un intermédiaire. Enfin, le contexte interactionnel peut aussi contribuer à identifier l'origine ethnique de l'interlocuteur. C'est en écoutant son interlocuteur interagir avec un autre que l'utilisateur fixe son appartenance linguistique et ethnique. Cet ensemble de critères ne sont pas systématiquement valables à toutes les situations si l'on se réfère au caractère très dynamique de l'individu et de sa capacité à s'approprier des cultures exogènes.

Valeurs pragmatiques des langues nationales en milieu professionnel

La politique linguistique favorable au bilinguisme, comme facteur d'intégration et d'unité nationale au Cameroun, a contribué à faire des langues officielles que sont l'anglais et le français, les langues de la communication administrative, des affaires, de l'enseignement, de la communication audio-visuelle et écrite. Les résultats présentés précédemment attestent le recours fréquent aux langues endogènes comme langue d'interaction. Ces usages sont sous-tendus par une certaine représentation qui fait de la langue nationale un moyen de négociation et un outil de communication par « excellence ».

En rappel, les interactions de service public s'articulent très souvent sur un enjeu. La notion d'enjeu réfère ici à « ce que les interactants font ensemble ou encore la finalité partagée qui articule leur engagement dans l'action ». Pour l'utilisateur, il s'agit de requérir ou solliciter un service ; et réciproquement pour le prestataire, de donner une suite à la demande de l'utilisateur. Cette dialectique instaure l'utilisateur et le prestataire dans une relation complémentaire avec l'éventualité d'une asymétrie relationnelle.

Conscient du fait que toute interaction est un risque¹, les interactants remodelent le cadre d'interaction en recourant à la langue nationale. Très souvent cette démarche est initiée par l'utilisateur. Plusieurs scénarios interactionnels sont envisageables : L'utilisateur U propose la langue nationale à P. À travers cet acte, U donne sa face à P. Autrement dit il fait en sorte de P ait une image autre que celle qu'il espérait : « *voici qui je suis pour toi* ». Si l'intervention réactive de P est positive, elle renforce la stratégie de U tout en créant un climat de confiance et d'appartenance à la même fratrie. Dans le deuxième scénario, U propose à P l'interaction en LN ; P refuse et impose la langue officielle. La tentative de négociation initiée par U échoue et ce dernier perd la face. Ces deux premières éventualités sont les plus fréquentes. Cependant, il arrive que ce soit le prestataire qui, après identification de l'utilisateur initie l'échange en LN en procédant au *code switching*. Partant de ces trois scénarios, il se dégage quelques valeurs pragmatiques à l'usage des LN dans les interactions de services publics.

La langue nationale comme stratégie de négociation

Le sentiment d'appartenance à un même groupe ethnolinguistique, auquel il faut ajouter la distance sociale instaurée par l'imposition des langues étrangères comme langue de communication administrative, font de la langue nationale « un relationème »². Dans un contexte de multiculturalité qui est le nôtre, parler sa langue maternelle est une affirmation de son identité ; parler à un autre locuteur natif, c'est exprimer avec fierté son appartenance à la même fratrie. Bien plus, communiquer avec l'autre dans sa langue, c'est juguler la distance linguistique et instaurer une proximité favorable à la négociation et au dialogue. Cette représentation est très partagée par les défenseurs des langues et cultures camerounaises : « L'unité des esprits et des cœurs par la culture et le partage des langues endogènes prépare une authentique conscience citoyenne. C'est elle qui est consolidée par la tolérance, le sentiment de solidarité et d'appartenance à une même communauté »³. Le recours à une langue nationale comme langue d'interaction apparaît ainsi comme une stratégie de négociation du rapport interpersonnel institutionnel et de facilitation du service. Le vocabulaire souvent utilisé dans cette circonstance est celui de la familiarité : « mon frère » « mon beau », « ma

¹ Goffman, E, *Les Rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

² Kerbrat-Orecchioni, C, *Les interactions verbales II*, Paris Armand Colin, 1992.

³ Tadadjeu, op. cit., p. 12.

sœur », « mon père », « ma mère ». Ces formes d'adresse sont essentiellement fondées sur une symétrie relationnelle¹. En interpellant l'interlocuteur par ces noms d'adresse, le locuteur brise la distance institutionnelle pour convoquer des places subjectives telles que celle d'une relation familiale, ethnique ou communautaire. Or, en Afrique, parmi les valeurs qui régissent la vie en communauté l'amour, la solidarité et l'attachement ethnique occupent une place de choix. À titre d'illustration, on ne refuse rien à un frère ou à une sœur ; ce qui appartient à un membre appartient à la communauté.

L'autre motivation qui sous-tend le changement de paradigme est d'ordre relationnel. En effet, les comportements discursifs en milieu professionnel révèlent des rapports de force en faveur des participants en position haute (ici les prestataires). Les locuteurs de rang inférieur se doivent par conséquent d'avoir du tact envers les prestataires ; la divergence d'opinion pouvant souvent faire l'objet d'un conflit. Pour minimiser ces contraintes interactionnelles, les locuteurs optent pour une langue dont l'usage juggle le rapport de force. En recourant donc à la langue nationale, plutôt que la langue officielle, l'utilisateur redéfinit un nouveau cadre d'interaction au prestataire pour mieux négocier avec lui. 75% des usagers affirment voir en langue nationale un moyen de facilitation de la relation et du service demandé ; même si cette stratégie ne se solde pas toujours par un résultat positif.

La langue nationale comme moyen de communication par « excellence »

La dialectique transactionnelle, de l'utilisateur de se voir rendre un service demandé et celui du prestataire de répondre aux attentes de ce dernier, confère à la langue nationale, en tant que langue d'interaction, une valeur heuristique. Pour la plupart des usagers, la langue nationale est la plus adaptée pour expliquer son problème, pour exprimer sa pensée. C'est notamment une conception très répandue dans le milieu médical où les patients ont souvent des difficultés à exprimer les symptômes de leur mal. Cette représentation est renforcée par le fait que la compétence linguistique et communicative n'est pas la compétence la mieux partagée. Les différents statuts qu'occupent le français et l'anglais (langue maternelle, langue seconde, langue étrangère, langue officielle) ne sont pas une garantie de leur maîtrise par les locuteurs. La dialectalisation dont ces

¹ Farenkia-Mulo, B, *De la politesse linguistique au Cameroun*, Bern, Peter Lang, 2008.

langues sont victimes participe de la mise en place d'une situation de semilinguisme¹.

Dans ce contexte d'insécurité linguistique, le recours à la langue maternelle devient un moyen, pour le locuteur, d'occulter son incompétence linguistique et communicative et de pallier à son handicap. Les résultats de l'enquête montrent en effet que 35% des usagers reconnaissent avoir été interpellés par les prestataires à s'exprimer en langue nationale : « Eux-mêmes [les prestataires] nous demandent parfois de s'exprimer en langue [nationale] parce qu'il est toujours important de savoir qui on est ou à qui on a à faire »². Cette intervention exprime implicitement les « rapports concurrentiels qu'entretiennent plusieurs communautés ou langues »³ Rapports qui sont essentiellement – du moins pour la majeure partie – d'exclusion et d'inclusion linguistique et ethnique. Farenkia rattache ces attitudes à la théorie de l'accommodation linguistique selon laquelle la dynamique de l'interaction sociale se fonde sur des rapports intergroupes et interpersonnels. Les choix linguistiques opérés par les locuteurs camerounais semblent donc être sous-tendus par une logique relationnelle et ethnocentrique.

Langues nationales, politique de l'intégration nationale et conscience citoyenne.

Selon Renaud⁴, la politogénèse de l'État du Cameroun a contribué à mettre en place le bilinguisme officiel français – anglais comme moyen d'intégration nationale entre les parties anglophone et francophone du pays. Un demi-siècle après l'indépendance, la politique favorable à l'intégration nationale au moyen de la langue n'a pas connu de véritable succès. Le sentiment d'appartenance à une culture particulière, l'attachement aux valeurs endogènes a par contre contribué à renforcer des rapports

¹ Musanji NGALASSO (Enseignement du français en Afrique : Quelques problèmes spécifiques » in *Education et pédagogies* no 04, Paris, 1989) définit le semilinguisme comme une situation linguistique dans laquelle un locuteur ne maîtrise pas la langue étrangère qui est la langue d'enseignement, encore moins sa propre maternelle qui est celle de son milieu de vie. C'est précisément la situation de quelques locuteurs camerounais. La dialectalisation du français et de l'anglais, auquel il faut ajouter la longue politique favorable à l'interdiction des langues nationales à l'école a contribué à cette situation dite d'insécurité linguistique.

² Propos recueilli auprès d'une étudiante.

³ Farenkia : op., cit., p.26.

⁴ Renaud, P, Politogénèse et politique linguistique : le cas du Cameroun, *Etudes de linguistique appliquée*, numéro 65, Paris, Didier, 1987, PP.22-36.

concurrentiels entre les communautés linguistiques et ethniques, véritables facteurs du tribalisme et la discrimination. 54% des enquêtés jugent l'utilisation des langues nationales dans les services publics comme un moyen de renforcer l'élan tribaliste et discriminatoire. En revanche 69% estiment qu'ils n'ont pas de choix comme en témoignent ces illustrations : « En tout cas on n'a pas de choix. Quand c'est ton frère, il te sert bien alors que si c'est quelqu'un d'autre il va même pas te recevoir »¹ ; « L'utilisation des langues nationales dans l'administration relève du tribalisme mais on est parfois obligé »².

Ces discours révèlent l'échec de l'idéologie de l'unité nationale prônée par l'État ; en même temps qu'ils mettent en relief l'incapacité pour l'école camerounaise de mettre en œuvre sa philosophie éducative telle qu'elle est définie ici :

L'éducation a pour objectifs la formation de citoyens enracinés dans leur culture, mais ouverts au monde et respectueux de l'intérêt général et du bien commun; la formation aux grandes valeurs éthiques universelles que sont la dignité et l'honneur, l'honnêteté et l'intégrité ainsi que le sens de la discipline; l'éducation à la vie familiale; la promotion des langues nationales; l'initiation à la culture et à la pratique de la démocratie, au respect des droits de l'homme et des libertés, de la justice et de la tolérance, au combat contre toutes formes de discrimination, à l'amour de la paix et du dialogue, à la responsabilité civique et à la promotion de l'intégration régionale et sous-régionale; la culture de l'amour de l'effort et du travail bien fait, de la quête de l'excellence et de l'esprit de partenariat; le développement de la créativité, du sens de l'initiative et de l'esprit d'entreprise; la formation physique, sportive, artistique et culturelle de l'enfant; la promotion de l'hygiène et de l'éducation à la santé.³

Les implications de cet échec idéologique sont, comme il a été noté précédemment, l'accommodation linguistique et ethnique. L'interaction sociale - et dans le cas précis de cette analyse, l'interaction de service - n'est plus régie uniquement par les normes institutionnelles - seules capables de garantir l'égalité de chance à tous les citoyens - mais reste sous l'influence tribale et ethnique. Plus que de simples choix d'un code linguistique de communication, les choix des langues au Cameroun sont de véritables instruments à travers lesquels se construisent et se déconstruisent les liens sociaux. Se pose alors la question du rôle des langues et cultures nationales dans la formation et la promotion des valeurs citoyennes telles

¹ Propos tenus par un homme d'affaire.

² Propos tenu par un étudiant.

³ Article 5 de la Loi d'orientation de l'éducation au Cameroun.

qu'exprimées à travers les idéaux éducationnels. Comment l'introduction des langues et cultures dans l'enseignement peut-elle contribuer à faire d'elles des facteurs d'éveil d'une conscience citoyenne et non de discrimination ethnique et linguistique ?

Pour conclure

Nous avons voulu interroger les représentations du recours aux langues endogènes dans les interactions communicatives en milieu professionnel. De ce qui précède, il apparaît que les langues nationales jouent un rôle très important dans les négociations conversationnelles au Cameroun. Dans le contexte de multiculturalité, et d'hétérogénéité linguistique, le choix de la langue d'interaction n'est jamais fortuit. Cette étude a notamment mis en relief la valeur relationnelle des langues. Si le contexte institutionnel impose *a priori* un code en vue de promouvoir une égalité de chance à tous les individus, chaque locuteur adopte des stratégies qui lui sont propres et dont les enjeux sont le plus souvent psychologique (se voir faciliter un service, accéder rapidement à une faveur) et relationnel (réduire la distance interpersonnelle, tisser des relations pour une prochaine échéance, renforcer le sentiment d'appartenance ethnique, etc.). Les attitudes d'exclusion dont sont victimes les différentes communautés font des langues nationales et même les langues officielles de véritables instruments par lesquels se construisent et se déconstruisent les rapports de places. De telles stratégies ethnocentriques constituent un véritable frein à l'intégration des peuples et ternissent la qualité du service public.

Bibliographie

- Baylon, C, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1991.
- Bilola, E, L'influence du français sur l'anglais camerounais, <<http://www.sudlangues.sn/spip.php?article55> > (2003) .Consulté 12.02.2010.
- Bourdieu, P, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- Farenkia-Mulo, B, De la proximité à la confrontation : Des styles communicatifs au Cameroun, < <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article121>> (2007) Consulté le 12.01.2010.
- Farenkia-Mulo, B, *De la politesse linguistique au Cameroun*, Bern, Peter Lang, 2008.
- Goffman, E, *Les Rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 1974.
- Kerbrat-Orecchioni, C, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Kerbrat-Orecchioni, C, *Les interactions verbales II*, Paris Armand Colin, 1992.
- Musanji Ngalasso, M, Enseignement du français en Afrique : quelques problèmes spécifiques, *Education et pédagogie* no 04, Paris, 1989, PP 31-37.
- Renaud, P, Politogénèse et politique linguistique : le cas du Cameroun, *Etudes de linguistique appliquée*, numéro 65, Paris, Didier, 1987, PP.22-36.

Roulet, E et al, *Un Modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Bern, Peter Lang, 2001.

Tabi Manga, J, *Politique linguistique du Cameroun : essai d'aménagement linguistique*, Paris, Karthala, 2000.

Tadadjeu, M, *Le Défi de Babel au Cameroun*, *Propelca* 53, Université de Yaoundé, 1990, PP. 5-267.

Wamba, R et G. Noumsi. 2003. *Le Français au Cameroun contemporain : statuts, pratiques et problèmes sociolinguistes*, <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article47> > (2003). Consulté le 12.02.2010.

Zang Zang, P, *Le Processus de dialectalisation du français en Afrique : le cas du Cameroun*, Yaoundé : Université de Yaoundé, 1997.

LES POINTS DE... SUSPENSION : TOUR D'HORIZON

Racha EL KHAMISSY
rachaelkhamissy@yahoo.fr
Université de Ain Chams, Le Caire, Egypte

Résumé

Dans le présent article, nous consacrons un travail à l'un des signes de ponctuation, à savoir les points de suspension. Ce signe graphique possède une visibilité singulière, secondée par une expressivité particulière. La présente contribution s'inscrit dans une perspective descriptivo-analytique. Nous étudierons les points de suspension sous l'angle tant syntaxique que sémantico-énonciatif, en nous axant résolument sur quelques productions littéraires où cette marque manifeste une présence éminemment intéressante.

Éléments à plein titre de la chaîne graphique syntaxique¹, ils sont le silence opposé au trop-plein, un moins et un plus, un développement et une concision. Ils coupent, interrompent, inachèvent. Ils relient, rejoignent et ouvrent de nouveaux horizons. Ils disent tout sans dire. Toute la puissance est là.

Mots-clés : ponctuation, points de suspension, linguistique, énonciation, suspens

INTRODUCTION

La ponctuation. Parente pauvre de la recherche. L'attitude contradictoire² vis-à-vis de la ponctuation montre « combien il a été difficile d'asseoir une pratique pourtant millénaire mais que d'aucuns ont minimisée et négligée, passée sous silence ou n'ont pas même aperçue dans le médium écrit, qu'ils fussent théoriciens ou praticiens »³. Actuellement, la place que les linguistes, grammairiens et stylisticiens font à ce domaine « ou encore l'évolution des pratiques éditoriales [...] montrent que la ponctuation est désormais reconnue comme objet scientifique »⁴. C'est Nina Catach⁵ qui a effectivement inscrit la ponctuation « dans un processus de

¹ Catach N., "La ponctuation et l'acquisition de la langue écrite. Norme, système, stratégies", *Pratiques*, n° 70, "La Ponctuation", Metz, p.49

² « Tandis que Marot et Montaigne requièrent déjà les imprimeurs de respecter celle (la ponctuation) de leurs manuscrits, un Rousseau sait à peine qu'elle existe » (Drillon J. *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. Tel 9, 1991, p. 9.)

³ Rosier L., "La ponctuation et ses acteurs", in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds), *A qui appartient la ponctuation?*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998 p. 18.

⁴ Serça I., "La ponctuation : Petit tour d'horizon", *L'information grammaticale*, n°102, 2004, p.1.

⁵ A la fin des années 70 et dans les années 80.

légitimation comme objet linguistique »¹. Suivent plusieurs études et recherches venant illustrer l'intérêt éprouvé pour ce domaine tant négligé.

Dans cette ambiance de foisonnement et de productivité, le moment nous a semblé opportun de consacrer un travail à l'un des membres de cette famille large de ponctuels², à savoir les points de suspension.

Si le point virgule plonge dans un coma profond, les points de suspension se portent plutôt bien. De fait, « ce signe n'est pas menacé de disparition, bien au contraire ! »³.

En envisageant une approche diachronique de ce ponctème⁴, nous dirons qu'il fait son apparition au XVII^{ème} siècle et est connu sous le nom de "point interrompu". Ultérieurement appelé "points suspensifs", il sera baptisé, dès le début du XX^{ème} siècle, "points de suspension"⁵. A l'origine, il y en avait plusieurs. Maintenant, ils sont au nombre de trois. Les trois points de suspension...

Ce signe graphique possède une visibilité singulière, secondée par une expressivité particulière.

De façon générale, le travail sur la ponctuation est tâche ardue. Qu'en est-il des points de suspension dont les nuances et les pratiques sont des plus diversifiées ? L'attitude même des écrivains vis-à-vis de ce signe est l'une des plus étonnantes. Au moment où certains l'affectionnent et en envoient des rafales, d'autres n'y voient qu'un fourre-tout. Pour Céline⁶, les trois points « occupent une place centrale dans son entreprise de "capturer" toute l'émotion dans la surface ». Il en fait une technique d'écriture conçue pour exprimer l'émotion et inscrite dans une dynamique d'oralité. Les points de suspension criblent également les pages de Nathalie Sarraute. Elle y recourt de manière systématique « comme des appuis pour "fouiller" les sensations les plus ténues, les plus enfouies, celles qui se glissent sous les

¹ Colignon J-P. *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, éd. du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes (CFPJ), p. 15-16.

² (Cf. Grobet A., "Le rôle des ponctuels dans le marquage des unités périodiques, à la lumière d'un exemple tiré de 'Fin de Partie' de Samuel Beckett », in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds), *A qui appartient la ponctuation*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998, p.99-116 et Catach, N., op. cit, p. 49-59)

³ Houdart O. et Prioul S., *La Ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, Paris, Seuil., 2006, p. 62.

⁴ (Cf. Catach, op. cit., p. 49-59)

⁵ "De punctum et de suspensio (interruption, action de tirer vers le haut)", (Causse R., *La Langue française fait signe(s) : lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil, coll. Points, Série Point-virgule., 1998, p. 198).

⁶ Céline L-F., *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983, p. 74

mots...»¹. Cet usage tout expressif des trois points n'est l'apanage ni de Céline ni de Sarraute. De nombreux autres écrivains en sont de grands consommateurs comme Queneau qui les sème à foison. En revanche, Mallarmé, Proust et Claudel en avaient horreur. Alain Ollivier, metteur en scène, déclare : « Je n'aime pas les points de suspension. Ils sont là par défaut d'expression : c'est-à-dire qu'on n'a pas dit et ça reste à dire »².

La présente contribution s'inscrit dans une perspective descriptivo-analytique. Nous étudierons les points de suspension sous l'angle tant syntaxique que sémantico-énonciatif, en nous axant résolument sur quelques productions littéraires où cette marque manifeste une présence éminemment intéressante.

LA PLACE DES POINTS DE SUSPENSION

Inscrits dans l'espace de l'écrit – tout comme leurs confrères – les points de suspension s'en différencient par leur emplacement. Ils sont partout. Nous nous situerons, dans notre travail, à cinq niveaux : intralexématique, intraphrastique, phrastique, interphrastique et textuel.

Niveau intralexématique

A ce niveau, les points de suspension pénètrent à l'intérieur du mot, le rompant en deux ou plusieurs parties. Ils rejoignent, dans ce cas, deux autres signes purement intralexématiques, à savoir l'apostrophe et le trait d'union :

(1) "- Puisque nous sommes tous deux des Joachim, appelez-moi donc *Olinde*, c'est mon second prénom.

- *A moi aussi.*

- *J'en ai cinq autres : Anastase Cré...*

- *...pinien Hon...*

- *...orat Irénée Mé...*

- *...déric.*" (Queneau, *Les Fleurs bleues*, p. 256)

Il est à noter que l'interruption intralexématique se rencontre généralement dans les séquences discursives :

(2) a. "Au milieu de l'assoupissement général, l'enfant continuait sa lecture d'un air grave : AUS... SI... TÔT... DEUX... LIONS..."

¹ Causse R., *La Langue française fait signe(s) : lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil, coll. Points, Série Point-virgule, 1998, p. 198.

² Idem., p. 234.

SE... PRÉ...CI... PI... TÈ... RENT... SUR... LUI... ET... LE... DÉ...
VO... RÈ... RENT..." (Daudet, "Les Vieux", in *Lettres de mon moulin*,
p. 159)

b. "«At... tention !»" (Le Clézio, *Mondo*, p. 28)

Dans certains cas, les points de suspension intralexématiques remplacent tout le mot ou une partie du mot :

(3) a. "Il faut que je finis... J'ex... Mort..." (Sartre, *La Nausée*,
p.129)

b. "Monsieur. Je ne me rappelle plus le nom de son auteur.
J'ai parfois des absences. N... No... Nod..." (Ibid, p.52)

En de pareilles occurrences, ils appellent des évocations chez le personnage.

Les trois points peuvent aussi venir à la suite de la lettre initiale. Stigmates du non-dit, ils viennent suggérer des pensées sordides, des termes tabous ou grossiers que l'auteur n'ose pas lancer brutalement ou ne souhaite pas écrire explicitement :

(4) "La P... respectueuse" (Sartre)

Ici, l'inexprimable « émane de l'ordre de "l'interdit", de ce que le sujet juge ne pas devoir être dit »¹ par décence ou par souci de respecter les convenances.

Etant des simulacres textuels du silence, les points de suspension sont utilisés à la place des chiffres ou dans des abréviations euphémiques par un désir de discrétion ou une envie de ne pas donner trop d'informations ou de détails :

(5) a. "Mon numéro à moi, c'est N+1... 1986" (Sollers, *Portrait du joueur*, p.174)

b. "Il y a huit mois environ, un de mes amis, Louis R..., avait réuni, un soir, quelques camarades de collège" (Maupassant, "La Main d'écorché", in *Le Horla et autres contes fantastiques*, p. 11)

c. "Comme il était orphelin, je fus chargé de conduire son corps au petit village de P... en Normandie, où ses parents étaient enterrés." (Ibid., p. 16)

En cette position intralexématique, les trois points sont collés à la (aux) dernière(s) lettre(s), et suivis d'une espace forte¹.

¹ Leblanc J., "La ponctuation face à la théorie de l'énonciation", in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkén (éds), *A qui appartient la ponctuation*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998, p. 90.

Quoique moins fréquent, cet usage intralexématique reste assez démarcatif de ce ponctème dont la malléabilité étonne.

Niveau intraphrastique

Les points de suspension sont susceptibles de s'infiltrer dans le corps même de la phrase. Ils sont alors suivis d'une minuscule. En général, les points de suspension non suivis d'une majuscule « relient ce qui précède à ce qui suit »². Cette place intraphrastique (ou inter-mots) peut se réaliser dans les segments narratifs :

(6) "Or il y avait des graines terribles sur la planète du petit prince... c'étaient les graines de baobabs." (Saint-Exupéry, *Le petit prince*, p. 23)

ainsi que dans les séquences discursives :

(7) a. "-Voyez... voyez... ces petits chevaux qui courent... ces rennes qui broutent... ces aurochs qui foncent" (Queneau, *Les Fleurs bleues*, p. 211)

b. "- Enfin, je voulais dire que... (le journaliste essaya d'inventer ce qu'il avait voulu dire, feignant d'avoir été gêné par quelque problème de formulation) un romancier est une personne qui pose des questions et non qui y répond. " (Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, p. 16)

c. "Pour bien enchaîner ma Légende j'aurais pu me documenter auprès de personnes délicates... accoutumées aux sentiments... aux mille variantes des tons d'amour..." (Céline, *Mort à Crédit*, p.524)

Introduits au sein du dialogue, les points suspensifs revêtent plusieurs valeurs, principalement en tant que traces des ratés du système des tours³.

La rupture dans l'énoncé – rendue à l'écrit par les points de suspension – peut dire l'hésitation, la gêne ou la discrétion :

¹ Précédés et suivis d'une espace forte lorsqu'ils remplacent tout un mot.

² Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. Tel., 1991, p. 413.

³ Plusieurs procédés appartiennent aux ratés du système des tours : « on y mettra par exemple, bégaiement, lapsus ; les phrases inachevées, les constructions incohérentes ou bancales (...); les "euh"; les "hein" et les "hm" en tout genre, c'est-à-dire les marques d'hésitation, mais aussi l'ensemble des phatiques et des régulateurs ». Kerbrat-Orecchioni C., *Les Interactions verbales*, Tome I, Paris, Armand Colin, 1995, p. 172).

- (8) a. "En mangeant, il a commencé à me raconter son histoire. Il hésitait d'abord un peu. *"J'ai connu une dame... c'était pour autant dire ma maîtresse."* (Camus, *L'Etranger*, p. 50)
- b. "Daisy : *"C'est un... c'est un très gros animal, vilain"* (Ionesco, *Rhinocéros*, p. 98)

Ce signe vient interrompre le flux discursif du locuteur – avant son achèvement normal – pour signaler une auto-correction (ex. 9) ou la recherche du mot exact (ex. 10) :

- (9) "Mereia : *Oui..., je veux dire... non.*" (Camus, *Caligula*, p. 71)
- (10) "- *Tu n'as jamais semé, des..., des...* (L'homme chercha un nom) ... *des pâquerettes ?*" (Giono, *Que ma joie demeure*, p. 35)

Les nombreux points de suspension qui segmentent les énoncés peuvent bien être le rendu du style parlé avec ses tâtonnements, hésitations, balbutiements.... :

- (11) a. "Elle : *Eh bien, tu sais, j'en avais parlé l'autre jour... quelque chose de... non, ne t'inquiète pas, je fais attention... quelque chose à ne pas manquer, tu me permets de dire ça... un choc pour moi... un événement... cette exposition... (...) bon, passons... mais je voudrais te montrer... regarde... non, pas ça... pas de reproductions... (enjôleuse) tu vas voir, ne t'impatiente pas... ou plutôt tu vas entendre...*" (Sarraute, *C'est beau*, p. 83)
- b. "*Malheur à nous ! Malheur à l'homme ! Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla...*" (Maupassant, *Le Horla*, p. 39)

Les trois points marquent donc « le rythme de la parole du locuteur, un débit particulier »¹.

Il arrive aussi que l'infiltration suspensive soit de réplique à réplique mais toujours intraphrastique - puisque les répliques des interlocuteurs se complètent :

- (12) "- *J'ai vécu ainsi au temps de Saint-Louis...*
 - *Ah le fils à Blanche de Castille...*
 - *... de Louis XI...*
 - *... l'homme à la cage...*
 - *... de Louis XIII...*
 - *... les trois mousquetaires...*

¹ Riegel M., Pellat J-C. et Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1999, p. 91.

- ... de Louis XVI...
- ... crac, le couperet..." (Queneau, *Les Fleurs bleues*, pp. 197-198)

Dans ce dialogue, les points de suspension viennent lier, de façon explicite, les paroles des deux personnages, chacun coupant puis achevant la phrase de l'autre dans un parfait raccord.

Examinons également ce dialogue :

(13) "- (...) *J'habite l'hôtel...
- et moi cette péniche...
- un hôtel de luxe même...
- immobile...
- il y a des vatères dans la salle de bains...
- amarrée...
- l'ascenseur...
- je pourrais même avoir le téléphone...
- le téléphone dans les chambres...
- il y a un numéro bleu avec des chiffres comme pour une maison...
- avec l'automatique pour l'étranger...
- c'est le vingt et un...
- et au rez-de-chaussée, il y a un bar...
- de ma chambre, je pourrais pêcher...
- américain...
- je pourrais pêcher, si je pêchais, mais je n'aime pas pêcher.
- Vous avez bien raison, dit le passant s'intéressant brusquement aux propos de son interlocuteur" (*Ibid.*, pp. 29-30)*

Les répliques des personnages (Locuteur1 [L1] ; Locuteur2 [L2]) – toujours rompues par les points de suspension – s'entrecroisent. Restituons la réplique de chacun :

L 1 : « *J'habite l'hôtel... un hôtel de luxe même... il y a des vatères dans la salle de bains... l'ascenseur... le téléphone dans les chambres... avec l'automatique pour l'étranger... et au rez-de-chaussée, il y a un bar... américain...* »

L 2 : « *et moi cette péniche... immobile... amarrée... je pourrais même avoir le téléphone... il y a un numéro bleu avec des chiffres comme pour une maison... c'est le vingt et un... de ma chambre, je pourrais pêcher... je pourrais pêcher, si je pêchais, mais je n'aime pas pêcher.* »

Cette forme zigzagante répond à ce qu'on appelle "un dialogue de sourds".

Rappelons que les points de suspension venant ponctuer les phrases « ne sont pas signe de clôture et ne doivent surtout pas entraîner une capitale, qui gâcherait l'effet recherché »¹.

Il est à noter que, typographiquement parlant, les points de suspension inter-mots n'exigent pas un espacement avant le signe mais un espacement après, sauf s'il est suivi d'un autre signe de ponctuation.

Niveau phrastique

Les points de suspension s'emploient bien à la place de toute une phrase, de toute une réplique :

(15) a. "- (...) *Je veux être seule, Théo. Emmène cet être hideux. Non. Ne l'emmène pas. Qu'il reste ici. Je m'en irai moi.*

- ...

- *Ici, j'ai peur.*

- ...

- *Je vais habiter Paris.*" (Queneau, *Chiendent*, p.405)

b. "- *Ça vous fait rire ?*

- ...

L'hilarité ne lui laissait pas le loisir de parler.

- *Le fou rire : voilà encore une maladie féminine.*" (Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, p. 144)

Ce mutisme du personnage – reflété à l'écrit par les points suspensifs – est un refus de répondre dû à la gêne, la honte, l'aridité de la pensée, la fuite des mots... Ces instances d'indicibilité incitent le lecteur à faire parler ces silences.

Niveau interphrastique

A ce niveau, les points de suspension se placent "entre" les phrases. Ils terminent donc les phrases et sont suivis d'une majuscule :

(16) a. "*Il est là dans l'odeur de la mort récente, l'incroyable aigre goût... Il vient d'éclorre... Il est là... Il rôde...*" (Céline, "Mort à Crédit", p. 512)

b. "*Elle rit... On parle un peu... Elle est basque, elle s'appelle Asuncion... Elle est arrivée, il y a six mois de Saint-Sébastien avec sa sœur...*" (Sollers, *Portrait du joueur*, p.17)

¹ Houdart O. et Prioul S., *La Ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, Paris, Seuil, 2006, p. 72.

Les points de suspension peuvent figurer entre les paragraphes (ex. 17), voire ouvrir et clôturer un même passage (ex 18) :

(17) "*vins, produits pharmaceutiques, lingerie peut-être, sûrement pas en machines à écrire parce qu'il aurait en ce cas de tout autres bagages, à moins qu'il ne fût comme vous en évasion...*

La température a continué de s'élever [...]" (Butor, La Modification, p. 23)

(18) "*... Un formidable monstre au cœur de la forêt, masse tapie écrasante, taillée dans la roche [...] Du lointain de la mer là-bas... les cimes de la forêt ondulent et viennent battre jusqu'aux premières murailles...*" (Céline, *Mort à Crédit*, p. 524)

Ce signe typographique textuel peut traduire l'interruption du locuteur, due à un événement extérieur perturbateur :

(19) "*Botard : Je dis que c'est une insulte... (La porte du cabinet du chef s'ouvre soudain)" (Ionesco, Rhinocéros, p. 110)*

L'arrêt suspensif interphrastique marque souvent l'interruption du locuteur par autrui :

(20) "*- [...] Enfin, pour me donner un ordre pareil, ne faut-il pas être un...*

- Calmez-vous." (Nothomb, *Stupeur et Tremblements*, p. 24)

Cette interruption peut avoir un rôle rectificatif (ex. 21) ou compensatoire (ex. 22) :

(21) "*- Alors, je me suis permise...*

- Permis.

- Permis ? Pourtant... l'accord du participe ?" (Queneau, *Les Fleurs bleues*, p. 38)

(22) "*- On dirait, dit-il, des...*

- Oh ! dit-elle, ce sont des narcisses. Des narcisses ! " (Giono, *Que ma joie demeure*, p. 92)

Les trois points peuvent bien dire que celui qui interrompt comprend ou sait à l'avance ce qui sera dit :

(23) a. "*- Alors, la guerre a commencé?*

- Euh... oui, ça y est, les premiers missiles ont été...

- C'est bien. » (Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, p. 59)

b. "- Rien, répondit-il. *Je me parlais à moi-même. Une habitude que...*
- *Je sais, je sais*, dit le passant un peu agacé." (Queneau, *Les Fleurs bleues*, p. 130)

Ce ponctème peut aussi refléter une interruption de la part de l'allocutaire qui ne veut pas ou ne peut plus écouter ce que dit son interlocuteur :

(24) " - *Cet épisode quotidien est si pervers que ma digestion en est perturbée. Rendez-vous compte ! [...] et quand elle rentre à l'hôpital, je suis sûr qu'elle raconte les détails à ses copines — des salopes, elles aussi — et peut-être même qu'elles...*
- *Monsieur Tach, je vous en prie !* " (Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, p. 38)

Les points de suspension servent aussi à indiquer le silence du locuteur qui choisit délibérément de laisser inachevés ses propos, laissant au lecteur le soin de décrypter le sous-entendu :

(25) a. "*Joan a dragué, dès son arrivée, le reporter-photographe de son journal... Elle m'en parle longuement...* " (Sollers, *Portrait du joueur*, p. 175)

b. "*Bien sûr, tout alors se serait déroulé autrement, et peut-être que depuis longtemps...*
Un vieil Italien avec une longue barbe blanche jette un regard à travers la porte" (Butor, *La Modification*, p. 148)

Ici, le recours à ce signe exprime la perte du dicible, « une réticence, un non-dit peu ou prou suggéré... »¹. Le narrateur, en suspendant son propos, laisse entendre sans dire véritablement. Cet arrêt syntaxique en fin de phrase implique un prolongement sémantique. Les points de suspension interphrastiques sont donc une marque matérielle de l'inachevé. Le vide textuel, rendu par l'interruption suspensive, est une des formes les plus explicites de la réticence. Analyser ce que dit le non-dit incombe toujours au lecteur-interprète. Là où la phrase s'arrête en chemin, le lecteur supplée aux mots manquants et poursuit mentalement le fil du film narratif.

De surcroît, l'incomplétude narrative, rendue par les trois points, peut être « un moyen de faire l'économie d'un développement »²:

¹ Causse R., *La Langue française fait signe(s) : lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil, coll. Points, Série Point-virgule, 1998, p. 198.

² Houdart et Prioul, op., cit., p. 74.

(26) "*Cela donnait vaguement l'impression d'une fête d'église, de soutanes rouges sous des robes de dentelles, de dorures d'autel enveloppées de guipures...*" (Daudet, "Les Oranges", in *Lettres de mon moulin*, p. 232)

Ainsi, les points de suspension mettent fin à une énumération « qui pourrait se prolonger, mais qu'on arrête arbitrairement pour ne pas surcharger le texte de manière lassante »¹. Jouant le rôle d'un "etc.", ils signifient qu'il y aurait d'autres éléments à mentionner.

Ce ponctème indique donc non « pas seulement un manque, un moins mais peu(t) aussi se comprendre comme un appel à continuer, un plus en pointillé laissé à la charge du lecteur »².

Les points de suspension peuvent aussi être employés par prudence : « soit que l'on ait un doute sur l'identité de la personne, soit que – faute de preuve – l'on ne puisse citer le nom sans tomber sous le coup de poursuites en diffamation »³.

Ce signe interphrastique peut encore être introduit « pour provoquer une attente »⁴ :

(27) a. "*S'il avait pu gagner le jour...
Fabien pensait à l'aube comme à une plage de sable doré où
l'on se serait échoué après cette nuit dure.*" (Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, p. 64)

b. "*Mais ce n'était pas une maison : c'était le feu de bivouac
qu'ils avaient couvert en partant, et qui s'était rallumé à la brise...
Ils avaient marché pendant deux heures pour se retrouver au
point de départ.*" (Sand, *La Mare au diable*, p. 105)

Riches de sens, les points de suspension interphrastiques sont « ce qui coupe un continuum temporel »⁵ :

(28) "Elle : (...) Il (Leur père) trouvait ça très bien... (Un temps)
Lui, ton ferme : *C'est fini.*" (Sarraute, *C'est beau*, p. 75)

Ici, la didascalie "un temps" vient seconder les points suspensifs dans leur fonction transitoire, soulignant qu'un certain intervalle temporel

¹ Jaquenod R., *La ponctuation maîtrisée*, Belgique, Marabout, 1993, p. 42.

² Houdart et Prioul, op., cit., p. 63.

³ Colignon J-P., *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, éd. du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes (CFPJ), 1992, p. 89.

⁴ Riegel, Pellat et Rioul, op. cit., p. 91.

⁵ Manoury Ph., "Une coupure dans l'instant", *Traverses*, n°43, "Le génie de la ponctuation", 1988, p. 62.

s'est écoulé entre les répliques. Ces points sont une suspension dans le cours du temps pour l'espace d'un instant, voire plus.

Considérons également cet énoncé :

(29) *"Alors le petit avait grand-peur d'être volé : il retournait jouer tout seul, sans rien dire, et se trimbalait lourdement d'une salle à l'autre..."*

*A dix-huit ans seulement, ses parents lui révélèrent le don monstrueux qu'il tenait du destin" (Daudet, "L'Homme à la cervelle d'or", in *Lettres de mon moulin*, p. 193)*

L'intervalle temporel qui vient séparer les deux événements (l'enfance et la jeunesse du héros) est concrétisé grâce à cette marque ponctuelle, « sorte de raccourci cinématographique »¹

En outre, les points de suspension peuvent jaloner les phrases pour traduire le « prolongement inexprimé de la pensée »² (ex. 30) ou le surgissement des souvenirs enfouis (ex. 31) :

(30) *"Bon, d'accord, ce voyage est une erreur, inutile d'insister, il n'y a rien, je ne tiendrai pas le coup, mieux vaut repartir tout de suite... Je rentre, je commence à faire ma valise (...)" (Sollers, *Portrait du joueur*, p. 38)*

(31) *"Comment s'appelle-t-elle déjà ? Madeleine... Oui, Madeleine... La belle Madeleine... Madelon... Sous la tonnelle... Etendant son linge au soleil..." (Sollers, *Portrait du joueur*, p. 30)*

Si les points de suspension – reflet des mouvements de la pensée du héros – traduisent la remontée des souvenirs, ils peuvent, en revanche, dénoter l'incapacité à aller au fond de la pensée et l'impossibilité d'extirper les souvenirs :

(32) *"Mais comment est-ce possible ? Mais est-ce certain ? Mais peut-être, après tout, que je ne le trouve pas... Est-il bien sûr qu'elle est belle ? L'est-elle vraiment ? Il faut encore l'examiner..." (Sarraute, *Enfance*, p. 89)*

Les points de suspension, « les romanciers les emploient pour fragmenter un monologue intérieur »³:

(33) *"Sûrement, c'est moi qui me trompe... Le Président n'a qu'à se donner une copie de mon dossier militaire... Schizophrène furieux..."*

¹ Houdart et Prioul, op., cit., p. 69.

² Grevisse M., *Le bon usage*, Paris, éd. Duculot, 1988, p. 166.

³ Riegel, Pellat et Rioul, op. cit., p. 91.

Clivé à mort... Le vertige me prend... Du calme... C'est lui la gauche, là... Moi, la droite..." (Sollers, *Portrait du joueur*, p. 69)

L'emploi de ce ponctème comme marque de fragmentation du monologue intérieur est pratique courante puisqu'il permet de rendre le mouvement de la pensée du personnage laquelle émerge par fragments à la surface de sa conscience.

Les trois points sont également susceptibles de rendre le processus même d'écriture d'un auteur dans ses hésitations :

(34) "*La Chine, le chant... Récital d'une chorale anglaise à la chapelle... Purcell... Révélation... Il y avait aussi, de temps en temps, à sept heures du matin, la messe personnelle de Haas, servie par deux volontaires...*" (Sollers, *Portrait du joueur*, p. 85)

Des lambeaux de phrases entrecoupées de *points de suspension*. Le texte avance à un rythme intermittent et s'aventure donc, hésitant, dans l'espace de la feuille.

Du point de vue typographique, lorsque les trois points sont interphrastiques, ils se trouvent collés à la dernière lettre et sont suivis d'une espace forte (ou d'un blanc¹).

Niveau textuel

Les points de suspension dépassent parfois le cadre des mots et de la phrase pour ouvrir ou clore tout un texte :

(35) "*.... le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée, tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure »*". (Sollers, *Nombres*, incipit)

Les trois points initiaux supposent une partie antérieure au texte. Leur rôle est donc de forcer l'imaginaire du lecteur qui se sent obligé de chercher ce qui a bien pu exister avant.

En fin de texte, ils marquent souvent un inachèvement :

(36) a. "*Le temps lui a manqué pour se parfaire. Mais que je l'assiste seulement et le voici halliers, embruns, météores, livres sans bornes ouvert, grappe, navire, oasis...*" (Colette, "La Naissance du jour", in *Colette, Romans, récits, souvenirs*, p. 652)

¹ Dans le cas du passage d'un paragraphe à l'autre ou d'un chapitre à l'autre.

b. "H.2 : (...) toujours la vérité triomphe... pour elle il n'y a rien à craindre... ah elle sait se défendre... (la lumière s'éteint) par sa seule existence... par sa seule présence... seule... toute seule... si seule..." (Sarraute, *Elle est là*, p. 59)

Le lecteur est appelé à combler le vide induit par ce signe, à compléter la suite probable d'un texte laissé en suspens.

Après avoir présenté ce réseau de points de suspension qui travaille les mots, les phrases et le texte à tous les niveaux, il nous semble important de passer en revue les différentes combinaisons de ce ponctème avec les autres signes.

LES POINTS DE SUSPENSION ET LES AUTRES SIGNES

Les points de suspension... Un signe simple, double, ou multiple ?

Il s'agit là de mesurer la fréquence des points de suspension dans la phrase¹ par comparaison aux autres ponctèmes.

Si le point, le point d'interrogation et le point d'exclamation sont des signes plutôt simples – achevant la phrase sur une modalité assertive, interrogative ou exclamative –, et si les parenthèses et les guillemets n'apparaissent que sous une forme binaire, les points de suspension², quant à eux, ont l'avantage d'être utilisés une, deux ou plusieurs fois au sein d'une même phrase :

(37) "*Je m'endors sans m'en rendre compte dans le brouhaha...*
(Sollers, *Portrait du joueur*, p.24)

(38) "*F.3 : Si... laissez-le... juste un petit peu... Les Dubuit... quand même, c'était... j'avoue...*" (N. Sarraute, "Isma", p.95)

L'emploi doublé des points de suspension se présente lorsque le locuteur, interrompu, reprend plus loin son propos dans une réplique commençant par les trois points dits de "reprise" :

(39) a. "Jean, continuant : ... *Vous rêvez quand vous dites que le rhinocéros s'est échappé du jardin zoologique...*

Bérenger : *J'ai dit : peut-être...*

Jean, continuant : ... *car il n'y a plus de jardin zoologique dans notre ville*" (Ionesco, *Rhinocéros*, p. 35)

¹ Nous considérons la phrase comme unité de base dans notre analyse.

² Ils ressemblent à la virgule.

b. "*Dis-moi un peu : tu as parfois su que les chevaux étaient sauvages ? Enfin, dans un temps. Et que, du moment que...* (Il fit avec sa main le geste d'une roue qui tourne.)

... du moment que les juments ont fait des petits jusqu'à présent ça prouve que les étalons n'ont pas besoin de ta main pour faire l'amour." (J. Giono, *Que ma joie demeure*, p.37)

Les points de suspension et les signes de ponctuation

Les points de suspension ont le privilège de se combiner avec d'autres signes, en antéposition ou en postposition.

Ils se confondent avec le point simple et tiennent lieu de ponctuation de fin de phrase :

(40) "*Le taillandier regarda à travers les vitres du café. On voyait la rue...*" (Giono, *Que ma joie demeure*, p.14)

Les points de suspension se conjuguent aisément à une virgule :

(41) a. "- *Je vous remercie, dit l'Iroquoise canadienne, et je vous prie de m'excuser d'avoir troublé votre sieste, mais on m'avait dit que les Français étaient si obligeants..., si serviables...*" (Queneau, *Les Fleurs bleues*, p. 38)

b. "*Du diable..., pense Jourdan en se caressant la barbe, et Marthe a tourné sa chaise pour mieux voir.*" (J. Giono, *Que ma joie demeure*, p.38)

La virgule se place toujours après les trois points sans espacement entre eux. C'est la suspension qui s'accompagne donc d'une pause.

Les points suspensifs « s'associent souvent avec les points d'exclamation et d'interrogation sans espace entre eux (!...) (?...), formant alors un signe composite »¹. En voici quelques occurrences :

(42) a. "*Un coup de pointe au cou en avant et à droite !... Toc !... le premier tombe !... Une autre pointe en pleine poitrine !... A gauche ! Traversez ! Une véritable parade de concours, messieurs !... "* (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 32)

b. "*On racontait bien des choses à ce propos et des pas drôles ! Qui sait ?...*" (*Ibid.*, p. 37)

c. "*Comment ? il ne faudrait plus croire à la grammaire française ?...*"

d. "*Jekyll and Hyde... Quel est le bon ?... Tout est là...*" (Sollers, *Portait du joueur*, p.231)

¹ Houdart et Prioul, op., cit., p. 64.

Ce dispositif qui lie les points de suspension à l'exclamation ou à l'interrogation suggère que la phrase, terminée, est en attente d'une réponse ou d'une réaction soit du narrateur, soit des personnages. Une telle association de points forme également des opérateurs émotifs au sein de l'histoire.

Placée avant le point d'interrogation ou d'exclamation, la suspension est présentée comme pouvant être prolongée :

(43) "- *La loi. Vous n'avez que ce mot à la bouche. Vous croyez que cette malheureuse pensait à la loi, quand vous... ? Vous mériteriez d'être violé pour comprendre.*" (Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, p. 58)

Bref, les trois points sont susceptibles de se marier avec la plupart des signes de ponctuation¹, engendrant ainsi une multitude d'effets.

Les points de suspension et les éléments paraverbaux

Les points de suspension sont toujours présents avec les interjections et les onomatopées:

(43) a. "Jean, s'éventant avec les pans de sa veste : *Brrr...*" (Ionesco, *Rhinocéros*, p. 154)
b. "F3 : *Chut...*" (Sarraute, *Le silence*, p. 164)
c. "La Mère : [...] *Et... boum !... Et... vlan ! ... Et... clac ! ... Zim ! ... Boum, boum ! ... Pan ici, pan là-bas !... Kgri... Krii. ... Krââ... Boum encore !*" (Genet, *Les Paravents*, pp. 166-167)

Cette combinaison se présente comme un moyen pour refléter le débit oral.

LES POINTS DE SUSPENSION... PHÉNOMÈNE ÉNONCIATIF

Les points de suspension sont considérés comme « le signe le plus "interactif", celui qui requiert le plus d'effort d'interprétation »². C'est cette marque qui appelle le plus le lecteur à participer, à réfléchir et qui l'invite à pénétrer dans un jeu interprétatif. Du coup, les trois points sont traités comme « des phénomènes d'ordre énonciatif susceptibles de marquer la

¹ Bien que la rencontre entre les points de suspension et le point virgule existe, certains théoriciens (Cf. Drillon, 1991) voient que cette association est incompatible.

² Houdart et Prioul, op., cit., p. 63.

présence d'un sujet énonciateur et de signaler un certain rapport à autrui »¹. Si l'écrivain est l'énonciateur de cette marque ponctuant, le lecteur en est certainement le récepteur. Voici donc les deux protagonistes de l'énonciation.

L'instance énonciative – à partir de laquelle le lecteur doit envisager sa lecture – réalise, grâce aux points de suspension, quatre types de modalités qui relèvent du vouloir, du savoir, du pouvoir et du devoir. Soit le sujet énonciateur ne "veut" pas dire (vouloir cacher, dissimuler, etc.), ou ne "sait" pas dire (impuissance à s'exprimer, fuite des mots, etc.), ou ne "peut" pas dire (interdiction par la loi, etc.), ou ne "doit" pas dire (décence, respect des convenances, etc.)². A partir de ces quatre structures modales se crée toute une stratégie d'interlocution où les points de suspension, véritables "stimuli de lecture", jouent un rôle déterminant comme « lieux d'ancrage de la subjectivité langagière »³. Les différentes nuances que les points de suspension introduisent sont supposées être décodées comme toute autre activité langagière. Ainsi, dans les points de suspension viennent s'immiscer une myriade de significations tournant, pour la plupart, autour des ratés du système des tours (l'interruption, bégaiements, lapsus, silence, hésitation...). Ce signe graphique dit le cheminement désordonné de la pensée, le caractère discontinu, inachevé et éclaté de l'émergence des souvenirs, l'effort de la mémoire pour redécouvrir le passé, les profondeurs de l'inconscient, les rêves ensevelis... Les trois points expriment l'inachevé et le non-dit, la suspension et l'attente, le rythme et la scansion... Le mystère. Bref, un large éventail de valences attribuées à un seul et unique signe.

Pas mal de points de suspension dans notre article. «Éléments à plein titre de la chaîne graphique syntaxique»⁴, ils sont le silence opposé au trop-plein, un moins et un plus, un développement et une concision. Ils coupent, interrompent, inachèvent. Ils relient, rejoignent et ouvrent de nouveaux horizons. Ils disent tout sans dire. Ils « distillent un goût de vague, une phrase rêveuse, questionneuse, parfois insistante... Comme le vent dans les arbres, comme une musique douce et lointaine, comme une pensée inachevée, les trois points laissent le sens en attente, en question, en suspens... »⁵ (Causse, 1998 : 201). Toute la puissance est là.

¹ Leblanc J., "La ponctuation face à la théorie de l'énonciation", in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds), *A qui appartient la ponctuation*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998, p. 87.

² Cf. Ibid., p. 90

³ Ibid., p.91

⁴ Catach, op. cit., p. 49.

⁵ Causse, op. cit., p. 201.

Bibliographie

1. Ouvrages de référence

- Catach N., "La ponctuation et l'acquisition de la langue écrite. Norme, système, stratégies", *Pratiques*, n° 70, "La Ponctuation", Metz, p.49-59, 1991
- Causse R., *La Langue française fait signe(s) : lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil, coll. Points, Série Point-virgule., 1998
- Celine L-F., *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. Folio., 1983
- Colignon J-P., *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, éd. du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes (CFPJ)., 1992
- Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. Tel., 1991
- Grevisse M., *Le bon usage*, Paris, éd. Duculot., 1988
- Grobet A., "Le rôle des ponctuateurs dans le marquage des unités périodiques, à la lumière d'un exemple tiré de 'Fin de Partie' de Samuel Beckett », in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds), *A qui appartient la ponctuation*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998, p.99-116.
- Houdart O. et Prioul S., *La Ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, Paris, Seuil, 2006
- Jaquenod R., *La ponctuation maîtrisée*, Belgique, Marabout, 1993
- Kerbrat-Orecchioni C., *Les Interactions verbales*, Tome I, Paris, Armand Colin, 1995
- Leblanc J., "La ponctuation face à la théorie de l'énonciation", in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds), *A qui appartient la ponctuation*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998, p.87-98
- Manoury Ph., "Une coupure dans l'instant", *Traverses*, n°43, "Le génie de la ponctuation", 1988, p.62-69.
- Riegel M., Pellat J-C. et Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1999
- Rosier L., "La ponctuation et ses acteurs", in J-M. Defays, L. Rosier et F. Tilkin (éds), *A qui appartient la ponctuation?*, Paris, Duculot, coll. Champs linguistiques, 1998, p.15-30.
- Serça I., "La ponctuation : Petit tour d'horizon", *L'information grammaticale*, n°102, 2004, p.11-17.

2. Œuvres littéraires citées

- Butor M., *La Modification*, Paris, éd. de Minuit, coll. Double, 1957
- Camus A. , *L'Etranger*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1957
- Camus A. , *Caligula suivi de Le malentendu*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1958
- Celine L-F., *Céline, Romans*, Volume I ("Voyage au bout de la nuit", "Mort à Crédit"), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981
- Colette, "La Naissance du jour", in *Colette, Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989
- Daudet A., *Lettres de mon moulin*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, 1999
- Genet J., "Les Paravents", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979
- Giono J., *Que ma joie demeure*, Paris, éd. Bernard Grasset, coll. Le Livre de poche, 1935
- Ionesco E., *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1992
- Le Clezio, J.M.G., *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992
- Maupassant G., *Le Horla*, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de poche, 1965

- Maupassant G., "La Main d'écorché", in *Le Horla et autres contes fantastiques*, Paris, éd. Hachette Education, coll. Classiques Hachette, 1994
- Nothomb A., *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992
- Nothomb A., *Stupeur et Tremblements*, Paris, Albin Michel, 1999
- Nothomb A., *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, 2001
- Queneau R., *Chiendent*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1933
- Queneau R., *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965
- Saint-Exupéry A., *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, Nrf, Bibliothèque SI, 1931
- Saint-Exupéry A., *Le petit prince*, Paris, éd. Folio, coll. Folio Junior, 1994
- Sand G., *La Mare au diable*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1973
- Sarraute N., *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1993
- Sarraute N., *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. Folio Plus Classiques, 2004
- Sartre J-P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938
- Sartre J-P., *La P... respectueuse*, Paris, Gallimard, 1946
- Sollers Ph., *Nombres*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1968
- Sollers Ph., *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984