

Université de l'Ouest de Timișoara
Département des Langues Romanes
Centre d'Études Francophones

Agapes francophones

2010

Études de lettres francophones

Études réunies par
Andreea GHEORGHIU
Ramona MALITA
Ioana PUȚAN

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA
Département des Langues Romanes
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES
2010

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

AGAPES FRANCOPHONES 2010 : Études de lettres francophones / réunies par Andreea Gheorghiu, Ramona Malița, Ioana Puțan. – Timișoara : Mirton, 2011

Bibliogr.

ISBN 978-973-52-0984-1

I. Gheorghiu, Andreea (coord.)

II. Malița, Ramona (coord.)

III. Puțan, Ioana (coord.)

821.133.1.09

UNIVERSITÉ DE L'OUEST DE TIMIȘOARA
Département des Langues Romanes
Centre d'Études Francophones

AGAPES FRANCOPHONES
2010

Études de lettres francophones
réunies par

Andreea Gheorghiu
Ramona Malița
Ioana Puțan

Mirton
Timișoara
2010

COMITE SCIENTIFIQUE

Eugenia ARJOCA IEREMIA (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)
Mohamed DAOUD (Université Es-Senia, Oran, Algérie)
Floarea MATEOC (Université d'Oradea, Roumanie)
Mircea MORARIU (Université d'Oradea, Roumanie)
Maria ȚENCHEA (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)

COMITE DE REDACTION

Andreea GHEORGHIU gheorghiu.andreea@gmail.com
Ramona MALIȚA malita_ramona@yahoo.fr
Ioana PUȚAN ioana_putan@yahoo.fr

Éditeur scientifique : Département des Langues Romanes,
Centre d'Études Francophones,
Université de l'Ouest de Timișoara

Adresse : 4, bd. Vasile Pârvan, 300223 Timișoara, Roumanie

Discipline(s) : Études littéraires françaises et francophones ;
Linguistique ;
Didactique FLE/FOS

Éditeurs : Delia Mocan

Couverture : Ramona Malița

Maquette et mise en page: Szalai Ladislau, Adina Filca

Table des matières

Préambule	9
I. Études littéraires	
Le narrateur dans le roman <i>L'Appareil photo</i> et dans le film <i>La Sévillane</i> de Jean-Philippe Toussaint Ilona BALÁZS	15
Traduire Ionesco Andreea GHEORGHIU	27
Un poète québécois : Renaud Longchamps Elena GHIȚĂ	39
Le français chez des écrivains roumains de l'exil Floarea MATEOC	49
Le sentiment de l'aliénation dans <i>Ils disent que je suis une beurette</i> de Soraya Nini Ioana PUȚAN	59
Magie du langage et langage magique. Une analyse herméneutique de <i>Révolutions</i> Iuliana-Alexandra ȘTEFAN	71
Pascal Quignard – La quête d'un langage artistique Dana ȘTIUBEA	83
Identité ethnique dans les Balkans – une perspective dramatique de Matei Vișniec Mariana-Simona TOMESCU	95
S'attendre ou l'identité déclinée au féminin. Le cas de <i>Chanson des mal-aimants</i> de Sylvie Germain Bogdan VECHE.....	107
Sobre la oralidad fingida en dos textos rumanos y su traducción al francés y al español Luminița VLEJA	121

II. Linguistique et didactique du FLE/FOS

Une vie entre la France et l'Égypte : Auguste Mariette / Mariette Pacha (1821-1881)	
Jan GOES	135
Université francophone à 95 %?	
Luminita PANAIT	153
Perspective sur la création d'un produit pédagogique sur objectifs spécifiques	
Daniela POPA	163
Francophonie et promotion du plurilinguisme	
Liana ȘTEFAN	181
Les formes partitives contractées <i>du, de la, de l'</i>, « ingrédients » inauthentiques dans les recettes de cuisine des méthodes FLE	
Aurelia TURCU	189
<i>Bun</i> « bon », <i>rău</i> « mauvais / méchant », <i>frumos</i> « beau » et <i>urât</i> « laid » en emploi adverbial et leurs équivalents en français	
Maria ȚENCHEA	209

III. Comptes rendus

Ramona Malița, <i>Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires</i> (Ioana Puțan)	233
Georgiana Lungu-Badea, <i>Tsepeneag et le régime des mots</i> (Ramona Malița)	239
<i>Dialogues francophones</i> , n° 16/2010, « Les francophonies au féminin » (présentation des éditeurs)	245
Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea, Mirela Pop (éds.), <i>(En) Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles</i> (présentation des éditeurs)	251
<i>Translationes</i> n°1/2009, « Traduire le culturème » (présentation de l'éditeur)	253
<i>Translationes</i> n°2/2010, « (En)Jeux esthétiques de la traduction » (présentation de l'éditeur)	257

Muguraş Constantinescu, Elena-Brânduşa Steiciuc, <i>Atelier de traduction</i> n° 11/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone (I) » (Dana Ştiubea)	261
Muguraş Constantinescu, Elena-Brânduşa Steiciuc, <i>Atelier de Traduction</i> n° 12/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone (II) » (Ioana Puţan)	265
Présentation des auteurs	269

Préambule

Le colloque francophone annuel organisé par le Département des Langues Romanes de l'Université de l'Ouest de Timișoara, « *Contributions roumaines à la francophonie* », propose aux chercheurs et aux enseignants roumains et étrangers la mise en commun, dans une démarche systémique et analytique, des réflexions susceptibles d'appréhender la complexité du phénomène francophone.

Les volumes *Agapes francophones*, ici le quatrième – 2010, édités par notre Département et le Centre d'Études Francophones, réunissent les actes du colloque national susmentionné qui jouit chaque année d'un intérêt international.

Les sections du présent volume suivent les trois axes de recherche ouverts par le colloque : études littéraires, linguistique et didactique du FLE / FOS, en regroupant à la fin des comptes rendus et de brèves présentations des publications du Centre d'Études Francophones.

I. Études littéraires

Iona Balázs se penche sur le statut du narrateur créé par Jean-Philippe Toussaint dans le roman *L'Appareil photo* et dans son adaptation cinématographique *La Sévillane*. L'auteure privilégie l'analyse des relations que le narrateur, en tant que porte-parole du récit, entretient avec le monde romanesque et avec le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur.

Dans son article intitulé *Traduire Ionesco*, **Andreea Gheorghiu** compare plusieurs versions roumaines des pièces de Ionesco et constate le haut « potentiel de retraduction » (i.e. re-création y compris par une démarche traductive) de l'œuvre de cet écrivain « doublement bilingue ».

Elena Ghiță s'intéresse à l'œuvre foisonnante du poète québécois Renaud Longchamps et distingue la récurrence d'un élément thématique (la vie) qui permet de saisir la cristallisation progressive d'un idiolecte poétique original.

Floarea Mateoc présente dans la première partie de son étude les vagues de l'exil littéraire roumain en France et, le long de la seconde partie, elle choisit quelques écrivains qui se sont colletés avec la langue française. La description de leurs épreuves permet d'étudier leurs rapports avec « cet idiome d'emprunt », d'en relever les vertus, d'analyser « le fait d'écrire » en français.

L'article d'**Ioana Puțan** a comme objet d'étude le sentiment de l'aliénation ressenti par un personnage féminin appartenant à la littérature de l'immigration de la deuxième génération. Élevée entre deux modes de vie et deux cultures différents, la jeune « beurette » devient le prototype de l'individu menant une existence sous le signe de la souffrance, de l'étouffement, des interdits, qui se rend compte finalement qu'une « désaliénation » est possible.

La contribution d'**Alexandra Ștefan** propose une halte dans l'univers romanesque de J.M.G. Le Clézio, par son roman *Révolutions* que l'auteure voit sous l'angle herméneutique, suivant le modèle à quatre niveaux de Paul Ricoeur.

L'article de **Dana Știubea** développe une analyse de l'écriture de Pascal Quignard, où la réflexion obstinée sur le langage, la musique et le son nourrit un art poétique complexe et inédit.

Un abord identitaire de la pièce de Matei Vișniec, *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, fait le sujet de la contribution de **Mariana-Simona Tomescu** où elle examine les formes littéraires des contraintes et des ouvertures ethniques dans l'espace des Balkans des années 1990.

La lecture du premier roman de Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, donnée par **Bogdan Veche**, éclaire les rapports entre recherche identitaire et pratique scripturale, à l'aune du concept polymorphe de l'*attente*.

Le Moulin de la chance de Ioan Slavici et *Le moulin à Călifar* de Gala Galaction font le sujet de l'article de **Luminița Vleja**. Sa démarche explore quelques composantes textuelles communes à ces deux œuvres littéraires roumaines dans le but d'analyser le degré de l'oralité et sa traduction en espagnol et en français.

II. Linguistique et didactique du FLE / FOS

Dans son article, **Jan Goes** souligne l'importance d'Auguste Mariette/Mariette Pacha. Journaliste et enseignant à Boulogne-sur-Mer, puis auxiliaire à la Conservation des Antiquités égyptiennes du Louvre, Mariette se passionne pour l'Égypte et ses trésors inestimables du temps des pharaons et finit par jouer un rôle décisif dans les relations franco-égyptiennes et dans l'histoire de l'égyptologie.

Quels seraient les paramètres pour définir le statut francophone d'une université ? C'est la problématique abordée par **Luminita Panait**, qui prend en compte une série de documents récents relevant de la politique linguistique à l'Université du Québec au Outaouais. À l'heure de la

mondialisation, l'emploi prioritaire du français comme langue d'enseignement et d'études, comme langue administrative, des publications ou du travail, ne saurait exclure l'usage de l'anglais dans toutes les situations de communication.

Pourquoi un projet FOS? Dans le cadre scolaire institutionnel **Daniela Popa** essaie une réponse à cette question, en détaillant dans son étude l'effort d'harmonisation des normes curriculaires roumaines avec les documents européens pour la mobilité du public professionnel sur le marché de travail où connaître une langue étrangère devient un critère de sélection.

Liana Ștefan propose une réflexion sur la francophonie et sur le plurilinguisme. Après avoir passé en revue le statut de l'anglais et du français dans le contexte actuel de la mondialisation, l'auteure insiste sur l'importance de la promotion du plurilinguisme qui nous offre non seulement la chance du dialogue, mais contribue aussi au maintien de la diversité linguistique et culturelle.

Aurelia Turcu s'intéresse au statut des formes partitives contractées dans le texte gastronomique et montre l'absence quasi-totale des formes en question en situations authentiques d'écrit et leur fréquence notable dans les situations d'oral.

L'article de **Maria Tenchea** définit les contextes dans lesquels se réalise la conversion en adverbes des adjectifs évaluatifs *bun* « bon », *rău* « mauvais / méchant », *frumos* « beau » et *urât* « laid », et, en plus, insiste sur les significations qu'ils acquièrent et leurs équivalents possibles en français. Son investigation se concentre sur l'adverbialisation des adjectifs en tant que procédé courant en roumain.

Les coordinatrices de ce volume remercient les collègues, roumains et étrangers, qui ont bien voulu contribuer à ce numéro, l'enrichir de leurs réflexions et de se dire ensuite qu'en continuant leurs recherches dans les lettres françaises et francophones, ils en assurent « le commerce d'idées ».

Si la première de couverture de notre volume représente un rideau rouge (devenu déjà un cachet) c'est que nous avons pensé à une certaine similitude avec l'art théâtral, puisque nous invitons nos lecteurs au *spectacle*, aux représentations de la «saison des lettres» françaises et francophones 2010 de Timișoara. Ce sera un spectacle d'idées, de haute qualité, captivant, provoquant, à «revoir» à la deuxième ou à la troisième lecture, le livre à la main.

I. Études littéraires

Le narrateur dans *L'Appareil photo* et *La Sévillane* de Jean-Philippe Toussaint

Ilona BALÁZS
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Traduire Ionesco

Andreea GHEORGHIU
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Un poète québécois : Renaud Longchamps

Elena GHIȚĂ
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Le français chez des écrivains roumains de l'exil

Floarea MATEOC
Université d'Oradea, Roumanie

Le sentiment de l'aliénation dans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini

Ioana PUȚAN
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Magie du langage et langage magique. Une analyse herméneutique de *Révolutions*

Iuliana-Alexandra ȘTEFAN
Étudiante en master à l'Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Pascal Quignard – La quête d'un langage artistique

Dana ȘTIUBEA
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Identité ethnique dans les Balkans – une perspective dramatique de Matei Vișniec

Mariana-Simona TOMESCU
École Doctorale d'Études Littéraires et Culturelles, Université de Bucarest, Roumanie

S'attendre ou l'identité déclinée au féminin. Le cas de *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain

Bogdan VECHE
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Sobre la oralidad fingida en dos textos rumanos y su traducción al francés y al español

Luminița VLEJA
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Le narrateur dans *L'Appareil photo* et *La Sévillane* de Jean-Philippe Toussaint

Ilona BALÁZS
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Cette étude se donne pour but d'interroger le statut du narrateur à travers trois supports distincts : le roman *L'Appareil-photo*, le film *La Sévillane* et le scénario de ce film. Étayée sur la mise en évidence des techniques spécifiques à chacun de ces supports, notre analyse insistera en particulier sur les focalisations et les cadres. Ainsi, le récit signé par Jean-Philippe Toussaint s'articule à partir d'un personnage-miroir (narrateur), à savoir d'une présence qui remplit toutes les fonctions importantes de la narration, étant sujet de l'histoire et objet de la perspective à la fois. Nous allons privilégier l'enquête des relations que le narrateur, en tant que porte-parole du récit, entretient avec le monde romanesque à construire et à raconter et avec le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur.

Abstract. The aim of the present study is to question the narrator's position through three distinct mediums: the novel *L'Appareil-photo*, the film *La Sévillane* and the script for this film. Based upon the highlighting of the techniques specific to each of these mediums, our analysis will focus particularly on the different points of view and on the frames. Thus, the narrative signed by Jean-Philippe Toussaint relies on a single mirror-like character (the narrator), in other words on a presence that performs all of the major narrative functions, since he is both the subject of this narrative and the object of the focalization. We will favor the questioning of the various ways the narrator – in his position as the spokesperson for the narrative – relates to the fictional world he constructs as well as to the recipient of the message, be it the reader or the spectator.

Mots-clés : roman, film, adaptation, narrateur, focalisation
Keywords : novel, movie, adaptation, narrator, point-of-view

Notre travail se donne pour objet d'étudier les personnages, en accordant une attention particulière au narrateur créé par Jean-Philippe Toussaint dans le récit littéraire *L'Appareil photo* (1989), adapté, quelques années plus tard, pour le cinéma sous le titre de *La Sévillane* (1992).

Le narrateur, s'exprime-t-il à la première ou à la troisième personne du singulier? Est-il personnage du roman qu'il raconte? Est-il l'auteur? Voilà quelques points de départ de notre analyse dans laquelle nous allons privilégier l'enquête des relations que le narrateur, en tant que porte-parole

du récit, entretient avec le monde romanesque à construire et à raconter et avec le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur. Les événements à raconter et le rôle que joue le narrateur dans le récit ont capté notre attention.

Écrivain, auteur de scénarios et metteur en scène, Jean-Philippe Toussaint - récompensé du prix *Décembre*, en 2009, pour son dernier roman *La vérité sur Marie* - est l'un des plus réputés écrivains francophones belges des dernières décennies.

Dans un entretien accordé à Michèle Ammouche-Krémers, Jean-Philippe Toussaint avoue que la prémisse de l'écriture de *L'Appareil-photo* a été de : « [...] traiter ensemble deux événements indépendants sans beaucoup d'intérêt. » (*Entretien avec Jean-Philippe Toussaint*, 27)

Le roman commence par la voix du narrateur qui nous fait part de ses pensées portant sur sa vie ordinaire. Celui-ci, un homme oisif, décide à un moment donné de suivre les cours d'une école de conduite. Pour ce faire, il doit préparer un dossier d'inscription contenant des photos ; cette action sera le point de départ de ces histoires insolites. Mais, un événement banal vient de troubler la quiétude du narrateur : un faire-part de mariage.

À l'école de conduite, il fait la connaissance d'une jeune secrétaire, Pascale Polougaïevski qu'il revoit plusieurs fois par jour. Il finit par l'accompagner partout : nous les suivons pendant qu'ils vont changer une bouteille, pendant les courses dans la compagnie de M. Polougaïevski, en déplacement en métro ou bien à l'école pour chercher le fils de Pascale, petit Pierre. Le narrateur et Pascale décident de passer un weekend à Londres. Au retour, sur le car-ferry, le narrateur trouve un appareil-photo qu'il s'approprie. Après le vol de l'appareil-photo, le ton du récit manque d'humour et gagne en gravité poétique.

L'Appareil-photo c'est le récit des événements banals de la vie du narrateur, interrompu par des moments de réflexions philosophiques et métaphasiques sur le passage du temps, la pensée et la photographie et animé par des paragraphes humoristiques tel que l'échangé sans succès de la bouteille primagaz car il n'y avait que thermogaz, même pas naphtagaz.

Dans un entretien réalisé par Laurent Demoulin, Toussaint admet le drame et le combat auxquels il livre son narrateur vu que : « *L'Appareil-photo* serait plutôt la description d'une condition, une condition d'être au monde. Dans ce livre, on passe progressivement de „la difficulté de vivre“ au „désespoir d'être“. » (134) Comment surmonter cette condition humaine? Notre personnage vainc le « désespoir d'être » grâce à des moments de réflexion et à une bonne dose d'humour.

Avant d'analyser le personnage principal de *L'Appareil-photo*, identifions quelques points communs avec les autres narrateurs. Dire des narrateurs de Toussaint qu'ils incarnent le statut de personnages principaux dans ses romans et que, pour la plupart, ils s'expriment à la première personne du singulier, est assez imprécis. Puisqu'ils sont les personnages de l'histoire qu'ils racontent, ils sont des narrateurs homodiégétiques, selon l'appellation de Genette. Le chercheur de *La Salle de bain* ainsi que le narrateur de *L'Appareil-photo* assument le rôle de narrateur intradiégétique, alors que dans *Monsieur* c'est le narrateur extradiégétique qui raconte le récit.

Mais, qui sont les narrateurs de Jean-Philippe Toussaint ? Nous constatons que la plupart d'entre eux s'avèrent des héros anonymes, sans passé. Nous les connaissons à peine, d'habitude c'est l'identité qui leur manque ; si l'âge nous est révélé, il est placé sous le signe de l'incertitude, du doute, de l'approximation. L'histoire de ses personnages ne semble s'inscrire quelque part, comme si elle était indépendante de toutes les déterminations économiques, politiques et culturelles. Quels sont les loisirs des narrateurs toussaintiens ? Ils partagent la même passion pour les voyages (les narrateurs choisissent des destinations plus ou moins éloignées : Cannes, Venise, Chine ou Japon), les jeux (le narrateur de *La Salle de bain* joue aux fléchettes, celui de *Monsieur* joue au billard), les cigarettes. Quant au narrateur de *L'Appareil-photo*, il intervient dans un jeu de mikado, est en déplacement à Milan et passe un week-end à Londres.

Si le roman *L'Appareil-photo* n'offre pas d'indices sur l'âge du narrateur, cela n'étonne plus les lecteurs fidèles de Toussaint habitués à l'absence de détails concernant la personne et la personnalité du narrateur. Dès les premières lignes, l'écrivain préfère plonger son narrateur dans le mystère : « C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme, où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements. » (7)

Dans le scénario de *La Sévillane*, le narrateur anonyme du roman est nommé tout simplement « le narrateur ». Dans le film homonyme, les autres personnages n'appellent jamais le narrateur par son nom, donc notre espoir de le découvrir n'est pas satisfait. Dans le roman, « Monsieur-le narrateur » a un chez soi qu'il évoque maintes fois, mais il est trop réticent pour nous faire entrer dans son appartement ou dans sa salle de bain. En plus, il est toujours en mouvement, en balade à Paris ou à Londres ou en cours de conduite. Si au début et à la fin du film, le narrateur de *La Sévillane* est assis dans une cabine téléphonique située dans un port, c'est parce que le scénariste veut seulement construire un espace du mouvement, de l'attente, de la quête exprimée par ce lieu. L'intention transparente du scénariste détruit l'hypothèse fautive que le narrateur serait un sans

domicile fixe, hypothèse formulée à partir de deux observations : il n'est jamais chez lui et il ne téléphone pas de chez lui. Tout cela constitue l'autoportrait d'un narrateur discret, sensible qui ne veut ni divulguer des détails sur sa vie, ni rien savoir sur la vie des autres.

À l'exception du narrateur, presque tous les personnages qui vont peupler le roman auront une identité, un nom et/ou un prénom. Si nous nous rapportons au film, nous observons que, pour ce qui est du (pré)nom et de la construction des personnages, il n'y a pas de différences entre *L'Appareil-photo* et *La Sévillane*. Prenons comme exemple le cas de Pascale : dans le récit littéraire, le narrateur souligne plusieurs fois que Pascale est une jeune femme ; dans le film, les images filmiques confirment les représentations faites lors de la lecture du texte littéraire.

Nous ne pourrions continuer cette analyse du narrateur du roman et de son adaptation filmique, sans nous attarder sur quelques scènes où ce dernier serait l'élément focal du récit littéraire. Très désinvolte, comme tous les autres personnages de Toussaint d'ailleurs, il trouve bon de se raser dans la station-service jusqu'où ils avaient poussé la voiture qui était tombée en panne. C'est là que Toussaint, le romancier, accroche au mur un petit miroir pour que son narrateur puisse (se) rendre compte de ce qui se passe derrière lui.

Dans l'angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre tandis que son père, sur le pliant en toile, s'était rapproché du bureau pour faire des commentaires désobligeants sur la partie de mikado, insistant à l'occasion avec un doigt courroucé pour que l'homme s'attaque plutôt à telle baguette qu'à telle autre. (62)

Le narrateur se place en position de guetteur : il surveille les autres dans l'angle supérieur du miroir. Toutefois, il n'est pas le seul à entreprendre cette activité de voyeur ; simultanément, Pascale, la femme de l'auto-école, épie quelqu'un ou quelque chose à travers la vitre. Gilles Deleuze dans son ouvrage, *Cinéma (I). L'image-mouvement*, souligne que la présence du miroir, de la vitre implique le dédoublement du cadre et appelle ce procédé « mise en abyme cinématographique ». Toussaint réalise donc un double dédoublement du cadre : à travers le miroir ou bien à travers la vitre.

Dans le film, le réalisateur belge pourrait présenter à son spectateur ces images dans une succession de cadres à deux et dans un cadre en amorce. Quand il enregistre l'évolution des autres personnages, le narrateur littéraire nous livre beaucoup d'informations visuelles. Ainsi comme l'appareil photo ou le cinéma muet qui n'enregistrent pas de discussions, le narrateur du roman se contente de remarquer seulement que le père de Pascale faisait « des commentaires désobligeants ». En continuant la lecture du fragment, nous observons le narrateur balayant du

regard toute la pièce : « L'homme, quant à lui, que j'apercevais en contrebas pendant que je continuais de faire aller et venir le rasoir sur mes joues, paraissait très réticent et ne semblait plus décidé à s'attaquer à la moindre baguette. » (62) Situé sur l'axe vertical, le narrateur se tient debout, immobile et examine attentivement de haut en bas tous les personnages ; il propose une vision descendante de l'arrière plan. Pendant le rasage, il s'applique à une analyse minutieuse du comportement des autres, jugeant l'homme de la station-service, selon l'apparence, comme « indécis » et « réticent ».

Après la lecture de cette scène, le lecteur devenu spectateur sera surpris par le changement de rôles et de perspectives décidé par le scénariste Jean-Philippe Toussaint. Si dans le roman, c'est le narrateur qui achète des rasoirs jetables, dans le film c'est monsieur Polougaïevski qui accomplit cette action. Par conséquent, c'est toujours lui qui se rase à la station service. Il se plaît à regarder ce qui se passe derrière lui et non seulement à regarder, il intervient même dans le jeu de mikado de l'ouvrier de la station service. Toutefois, monsieur Polougaïevski ne se voit pas confié ce rôle d'élément focal qui revient à l'œil caméra. Pourquoi le scénariste opère ce renversement des rôles ? Parce que le film confère à l'histoire un côté actif (les personnages y participent d'une manière active). *L'Appareil photo*, par son titre même, renvoie à l'art visuel tandis que *La Sévillane* fait allusion à l'art musical. Ce changement s'explique par le fait que, ce que le roman suggère, le film le montre et fait entendre. Dans *La Sévillane* (d'après le nom de la danse populaire espagnole originaire de Séville), Pascale est passionnée par la danse, donc elle profite de la pause à la station service pour répéter les pas de flamenco. Le cadre où elle évolue, change lui aussi ; c'est pourquoi, nous ne voyons plus Pascale épier les autres de l'intérieur ; elle danse devant la station service. Le narrateur doit être lui aussi à l'extérieur pour la regarder danser, mais, dans un premier temps, il se promène pensif sans lui prêter attention. Plus tard, il devient son spectateur qui se cache non pas derrière un journal à la manière des policiers, mais derrière un livre intitulé *L'amour*.

Dans l'entretien cité ci-dessus, Jean-Philippe Toussaint souligne qu'il a introduit l'appareil-photo en tant qu'objet physique « après un an et demi de travail d'écriture. » (Michèle Ammouche-Krémers 1992, 27) En quoi cet épisode de la découverte et du vol de l'appareil-photo pourrait converger avec la problématique du narrateur ? Nous essaierons de le démontrer dans les lignes suivantes. L'appareil-photo apparaît, donc, très tard dans l'histoire ; le narrateur se trouve dans le restaurant du bateau qui les ramène, lui et Pascale, en France, après leur voyage en Angleterre : « Je bus une petite gorgée de sancerre et, à côté de moi, sur un siège vide, remarquai un appareil-photo abandonné, un petit instamatic noir et

argenté coincé dans un renforcement de la banquette. » (102) Qu'est-ce que le lecteur voit ? Ou bien qu'est-ce qu'il imagine ? Il voit le personnage assis sur une banquette ; ce dernier est par conséquent l'objet de la vision du lecteur ; puis il devient sujet de la vision parce que le lecteur voit à travers ses yeux ; c'est-à-dire il devient narrateur et acteur des actions qui suivent le vol. Le narrateur confesse son pêché devant son lecteur en s'excusant : « Je n'avais pas eu l'intention de le voler, non. Lorsque je l'ai ramassé, j'avais simplement eu dans la tête l'idée d'aller le rapporter au caissier, mais au moment de lui remettre, comme il était occupé à rendre la monnaie, j'avais fait demi-tour et j'avais quitté la salle. » (102) À croire que le vol n'est pas prémédité. Quant au narrateur de *La Sévillane*, il semble moins innocent, presque sans scrupules, en plus, il ne s'explique, ni ne se justifie. On le voit seulement regarder, puis saisir l'appareil-photo oublié par des touristes.

Le récit littéraire continue par une succession d'événements rapides exprimés par le passé simple. Les actions trahissent la peur du narrateur d'être surpris par quelqu'un. Une fois l'appareil-photo empoché, le narrateur de *L'Appareil-photo* comprend qu'il ne peut plus reculer :

[...] et, soudain pris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et des mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau. (103)

Les événements ne se déroulent pas, ils se précipitent : « Regardant les vagues en contrebas, je sortis l'appareil de ma poche et, presque sans bouger, je le laissai tomber par-dessus bord, qui alla se fracasser contre la coque avant de rebondir dans la mer et disparaître dans les flots. » (106) Le narrateur de *L'Appareil-photo* suit du regard l'instamatic jusqu'à ce que les vagues l'engloutissent, mais le spectateur de *La Sévillane* ne voit pas à travers les yeux du narrateur, il voit à travers l'œil caméra.

Ces moments semblent être écrits pour être transposés dans le film. Ainsi, dans *La Sévillane*, la scène correspondant au vol de l'appareil est filmée à très grande vitesse ; la musique typique pour les films policiers complète ce tableau d'une grande intensité dramatique. Le point de vue est extérieur à la conscience du narrateur qui est suivi par l'œil caméra. Il court, il regarde derrière lui de temps à autre, comme un malfaiteur poursuivi par la police. Il décide brusquement de jeter l'instamatic dans la mer et l'œil caméra est orienté vers le bas.

De retour de leur voyage à Londres, le narrateur de *L'Appareil-photo* fait développer les photos prises avec l'appareil photo qu'il a jeté dans la mer.

Surprise... aucune des photos qu'il a prises lui-même, n'a été tirée. Dans l'avant-dernière photo, prise par les propriétaires de l'appareil, le narrateur distingue la silhouette de Pascale. Cette image pourrait représenter le cadre dans le cadre, une sorte de mise en abyme photographique : « [...] derrière la jeune femme qui se tenait au premier plan, on devinait les contours du présentoir des douanes, où apparaissait très nettement la silhouette de Pascale. » (120)

Si le petit instamatic noir apparaît très tard dans le roman *L'Appareil-photo*, cela ne signifie pas que les personnages ne regardent que les photos prises à l'aide de celui-ci. Au début du roman, le narrateur, présenté dans un plan d'amorce, se tient debout et montre à Pascale des photos de son enfance : « Je vais vous les montrer d'ailleurs, dis-je en sortant l'enveloppe de la poche de ma veste, et, faisant le tour du bureau, lui présentai une par une, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. » (10) On imagine facilement l'adaptation cinématographique d'une telle scène par l'emploi d'un plan en amorce. L'œil caméra serait focalisé sur les photos que le narrateur montre à la jeune femme. Ce rapprochement entre les deux personnages dévoile déjà une relation plus proche, voire de complicité. Est-ce que le film répondra à nos attentes ?

Dans *La Sévillane*, lorsqu'il lui montre les photos de son enfance, le narrateur est assis à côté de Pascale. Le réalisateur aurait pu filmer ses personnages dans un plan à deux, mais il convertit cette scène où le narrateur aurait dû être debout. Les personnages sont filmés simultanément, jusqu'à la poitrine. La différence entre le plan à deux et le plan en amorce naît de la perspective d'où l'on voit les personnages - dans le plan en amorce un seul personnage est filmé d'en face. Si le scénariste procède de cette manière, c'est parce qu'il veut montrer clairement au spectateur certains éléments de l'action car il ne veut ni les suggérer, ni en introduire la voix off.

Pourtant, dans ses films, Jean-Philippe Toussaint ne renonce pas à la transposition audio-visuelle de l'intériorité de ses personnages. Le procédé de la voix off est exploité avec profit lorsque le narrateur doit rendre compte des moments de tension. Ainsi, de même que l'auteur qui s'intéresse aux *Pensées* de Pascal (qu'il insère sous forme de citations en anglais dans son premier roman, *La salle de bain*), ses héros manifestent une prédilection pour la méditation, pour la réflexion philosophique et métaphysique. Le narrateur de son premier roman, *La salle de bain* inaugure ce cycle de grands penseurs. L'objet de leurs méditations ? Dans *La Salle de bain* et dans *L'Appareil-photo* les narrateurs s'obstinent à surprendre, à observer et ensuite à fixer, voire à immobiliser, la fuite du temps.

Le film *La Sévillane* s'ouvre sur un écran noir, à l'aube, dans une lumière grisâtre, avec un monologue en voix off. Puis, le spectateur voit le personnage-narrateur dans un port, assis à l'intérieur d'une cabine téléphonique. Ce monologue du début du film est un résumé des événements récents de sa vie : « C'est à peu près à la même époque de ma vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements, qui pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. » (7) Pourquoi les amis perdus de vue reviennent-ils inopinément, juste au moment où il veut apprendre à conduire? Voilà la source de ses angoisses ! Combien de problèmes pèsent sur les épaules d'un narrateur tellement (in)sensible ou si (in)différent ! Cette séquence donne le ton du film, c'est l'exposition. Le narrateur met beaucoup de temps à écrire ce premier paragraphe du roman : « plus d'un mois » (Demoulin 2007, 135), mais il n'opère pas de changement quand il choisit de l'adapter pour le cinéma.

Une remarque s'impose de justesse : le cadre des séquences d'ouverture et de clôture du film est identique : le narrateur est assis par terre dans une cabine téléphonique située dans un port. À la fin du roman et du film, le narrateur s'accorde encore un moment de réflexion, de méditation sur l'instant présent « [...] tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce - comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. » (127) Pour apprécier l'importance de ces paragraphes d'ouverture et de clôture, il sied de remarquer leur transcription telle quelle du roman au film.

Pourquoi le scénariste choisit-il comme cadre d'ouverture et de clôture un port ? Parce que le quai, la gare, le port ce sont des éléments qui marquent une transition entre deux espaces, entre deux moments temporels ou encore, entre deux crises intérieures. Au début du film, le port sert de cadre pour exprimer une prise de conscience, un moment de rupture avec la quiétude qui précède la tempête, le bouleversement des situations qui viennent de s'annoncer dans sa vie. Vers la fin du film, le port devient le cadre d'une déclaration amoureuse, donc les personnages réalisent le passage d'une relation d'amitié à une relation amoureuse (c'est là la seule différence entre le roman et le film, la déclaration amoureuse est prononcée d'une manière explicite dans le film). L'obscurité clarifie et augmente la tension psychologique éprouvée par le narrateur de *La Sévillane*. La nuit - l'obscurité - l'aube sont les moments propices pour s'ouvrir, pour libérer la subjectivité; elles facilitent la liberté de la parole ; occasionnent l'aveu, la confession. La déclaration amoureuse que le narrateur fait à Pascale est murmurée à l'aube, parce que le narrateur anonyme a trouvé le complice

idéal pour vaincre sa timidité, pour briser les barrières. C'est toujours dans le jour naissant qu'il commence sa confession, son histoire.

Les espaces exigües favorisent aussi les moments de réflexion du narrateur de *L'Appareil-photo*. Un premier moment privilégié, à haute intensité dramatique, se passe à l'intérieur d'une cabine de toilettes. L'esprit se détache du quotidien pour s'envoler dans le monde des idées:

Du moment que j'avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes, pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour. (31)

La différence entre le roman et le film consiste dans l'objet de la méditation. Le roman analyse justement le caractère fuyant, libre et insaisissable de la pensée, alors que, dans le film, c'est le combat de l'homme avec la réalité qui préoccupe le narrateur.

Une autre cabine, un autre moment de réflexion. Cette fois-ci le narrateur, assis sur un tabouret dans la pénombre de la cabine photomaton, annonce : « Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semble-t-il, pour penser. » (93) Les pensées du narrateur du roman se poursuivent et il trouve une comparaison insolite : « [...] la pluie me semblait être une image du cours de la pensée, fixe un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même. » (94) Le scénariste ne recourt plus à une séquence avec voix off pour rendre compte des pensées du narrateur, il nous le montre tout simplement dans la cabine de photomaton. Donc, si le lecteur arrive à saisir le fond de la pensée du narrateur, le spectateur est laissé sur sa faim.

L'autoportrait de ce narrateur est caractérisé par la dualité de son être à la fois désinvolte et sérieux, je-m'en-fichiste et philosophe, jamais figé, jamais fixé pour toujours, mais flou, tel qu'il aurait été surpris par l'appareil-photo volé : « Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement [...] la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence, ni mon absence, il y aurait toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. » (113)

Pour conclure, la question qui nous est posée : « *À travers les yeux de qui voit-on ?* » Dans *L'Appareil photo*, on est, la plupart de temps, en face du point de vue du narrateur. Le lecteur voit ou s'imagine les autres personnages à travers les yeux du narrateur. Il comprend les événements et les interprète à travers le prisme réducteur ou grossissant, illusoire ou de bonne foi du narrateur. L'imagination du lecteur se construit à partir

d'indices et de descriptions fournies par le narrateur ; ainsi le lecteur fonde ses propres représentations sur la base de ces descriptions.

Le narrateur du récit filmique ne se voit pas désigné un rôle tellement important d'élément focal. « [il] devient visible à l'écran ; la narration sort du personnage, se fait extérieure à lui, et adopte d'autres perspectives, un autre système de coordonnées, une autre dimension. » (Fuzellier 1964, 109) L'œil humain subjectif est remplacé par l'œil caméra, objectif. Dans le film, il y a un renversement des rôles, le narrateur continue, de temps à autre d'être le focal, mais, parfois, il est focalisé à son tour. Le spectateur comprend ce qu'il voit et ce qu'il entend d'une manière explicite.

Si dans le roman, l'auteur préfère faire travailler l'imagination de son lecteur, le spectateur du film est beaucoup plus relâché. Le spectateur voit le fruit du travail de toute une équipe dirigée à l'écrit par le scénariste, et oralement par le metteur en scène, dans notre cas, par Jean-Philippe Toussaint.

Textes de références

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris : Éditions de Minuit, 2005 [1985]. Collection « Double ».

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Monsieur*. Paris : Éditions de Minuit, 1986.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *L'Appareil-photo* suivi de « Pour un roman infinitésimaliste » Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007. Paris : Éditions de Minuit, 2007 [1989].

La Sévillane, 1992. (scénario)

La Sévillane, Les Films de Tournelles, Paris. (film)

Bibliographie

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003. Collection « Critique ».

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. Collection « Critique ».

FUZELLIER, Etienne. *Cinéma et littérature*. Paris : Édition du Cerf, 1964.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993.

GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique, Système du récit*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREULT, André, JOST, François. *Le récit cinématographique, Cinéma et récit 2*. Paris : Nathan, 1990.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Édition du Seuil, 1972.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman, suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris : Édition du Seuil, 1990.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1961. Collection « Critique ».

VAN SIJLL, Jennifer. *Les techniques narratives du cinéma. Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*. Trad. et adapt. française par Thierry Le Nouvel. Paris : Groupe Eyrolles, 2006.

Sitographie

AMMOUCHE-KREMERS, Michèle: « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». *Jeunes Auteurs de Minuit* [En ligne], 1994, p. 27-36. <<http://www-fakkw.upb.de/mfs/index2.htm>>. (Consulté le 20 mai 2009)

Traduire Ionesco

Andreea GHEORGHIU
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Dans cet article, en confrontant plusieurs versions roumaines de la pièce *La Cantatrice chauve* nous avons essayé de montrer que la traduction du théâtre de Ionesco débouche sur des questionnements comparables à ceux de la création elle-même : quelles conséquences sur la démarche du traducteur va avoir l'appartenance culturelle paradoxale d'un auteur qui s'est déclaré « doublement bilingue » ? quelles solutions traductives peuvent être à la mesure d'une prodigieuse expérimentation scripturale ?

Abstract. In this paper, by comparing several Romanian versions of the play *The Bald Soprano* we have tried to show that the translation of Ionesco's theater leads to questions similar to those posed upon its creation: how is the translator's approach going to be influenced by the paradoxical cultural affiliation of an author who declared himself "doubly bilingual"? which of the translator's solutions could measure up to a prodigious linguistic experimentation?

Mots-clés: retraduction, traduction théâtrale, note du traducteur
Keywords : re-translation, translation of theatre, translator's note

Le théâtre de Ionesco a été traduit en roumain¹ dans les années 1970 et en deux versions intégrales après 1990, ce qui témoigne non seulement de l'intérêt pour cet auteur majeur du XX^e siècle, mais aussi de la quasi-impossibilité de l'«annexer» définitivement à l'espace littéraire roumain. En notre Roumanie de 2010, l'appartenance culturelle de Ionesco est un sujet de débat plus actuel que l'on ne pourrait croire.

À ses risques et périls, chaque traducteur s'évertue à (re)situer l'auteur dans des contextes sensiblement différents² : si dans les premières traductions

¹ Traduction collective en deux volumes (Editura pentru Literatură Universală, 1968 ; Editura Minerva, 1970); traduction intégrale en cinq volumes, par Dan C.Mihăilescu (Editura Humanitas, 1995-1998) ; traduction intégrale par Vlad Russo et Vlad Zografi, onze volumes (Editura Humanitas, 2004-2010).

² Voir la note de Dan C.Mihăilescu : « Si pour les survivants de la génération de l'entre-deux-guerres Eugène Ionesco demeurait l'insurgent auteur du volume *Nu* [Non], l'«enfant terrible» d'une époque de totale liberté artistique ; si pour ceux qui s'étaient formés à l'époque du IX^e Congrès du Parti Communiste Roumain son nom est en partie synonyme du «dégel» de la création théâtrale et du premier grand «retour» de l'Exile, pour les nouvelles

on pourrait deviner certains bruissements des écrits iconoclastes de la jeunesse roumaine de Ionesco, les traductions d'après 1990 s'inscrivent dans la perspective d'une œuvre magnifiquement accomplie, dans son versant français.

Les traducteurs ont eu à relever le défi considérable d'une œuvre qui théâtralise la parole, en la portant à son paroxysme, vu que, dans la conception de Ionesco, « le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir des significations » (*Notes et contre-notes*, 63). Quand il s'agit d'une œuvre située dans l'entre-deux du « formulable et de l'informulable » (selon Ionesco « la littérature est la restitution de l'indicible », *Découvertes*, 96), la traduction est d'une difficulté comparable à la traduction de poésie³. Plus qu'ailleurs, peut-être, les traducteurs doivent refaire à leur manière, avec des tâtonnements, des choix provisoires et des hésitations insolubles, un acte de création. Mais l'œuvre conserve sa part d'énigme et de paradoxes et reste ouverte à de nouvelles interprétations. Le degré de périssabilité ou le « potentiel de retraduction » serait-il plus haut dans le cas des traductions pour le théâtre?

Nous nous proposons d'identifier certaines difficultés auxquelles la traduction du théâtre ionescien doit pallier, en comparant ponctuellement des versions roumaines proposées pour *La Cantatrice chauve* (première pièce écrite en français, 1950).

Eugène Ionesco, l'héritier conséquent de Eugen Ionescu

En dépit de la légende que Ionesco lui-même a alimentée de ses témoignages et commentaires, son théâtre écrit en français n'est guère le fruit du hasard. L'auteur qui s'affirmait dans l'espace culturel français avait déjà donné les preuves d'une vocation littéraire authentique, dans sa première langue d'écriture, le roumain. Le volume d'essais critiques *Non (Nu)*⁴, couronné du prix des Éditions des Fondations Royales, avait déclenché un tollé dans les milieux littéraires roumains. Dans une

générations Eugène Ionesco est pratiquement un inconnu. Tout au plus un auteur connu de manière déformée, superficielle, ou, plus exactement : de manière unilatérale. [...] nous sommes encore loin du grand *moment Ionesco* tant attendu depuis une trentaine d'années. » (Ionesco, *Teatru*, V, 1998, 5, notre traduction)

³ Gelu Ionescu s'interroge à juste titre : « Et puis l'évolution de ce théâtre n'est-elle pas au fond une récupération du langage, graduelle et parfois insaisissable, jusqu'à accéder à l'empyrée de la poésie ? » (1980, 26)

⁴ Publié en roumain en 1934 (Editura Vremea), traduit en français et annoté par Marie-France Ionesco (Gallimard, 1986), ce volume d'essais critiques ne va être réédité qu'en 1991 (Editura Humanitas).

éblouissante démonstration de verve narquoise et désabusée, le jeune Eugen Ionescu (futur Eugène Ionesco) prend en grippe certains écrivains et critiques en vogue, dont il traque les critères de valeur discutables, les faiblesses de style ou de vision artistique, la vacuité des discours stéréotypés. Mais au delà des provocations et des charges impitoyables (qui touchent également des membres du jury !), on y trouve déjà la posture d'un auteur qui est en quête des valeurs authentiques de l'existence, tout en ayant la conscience douloureuse des insuffisances du langage et de la précarité de la littérature :

Mesdames et Messieurs, ou bien Dieu existe, ou bien Dieu n'existe pas. Si Dieu existe, il est inutile qu'on s'occupe de littérature. Si Dieu n'existe pas, il est tout aussi inutile de s'occuper de littérature. Il est inutile parce que nous sommes dépourvus d'importance. Parce que je ne peux pas gifler l'étoile du soir, ni pousser le soleil du coude, lorsqu'il me gêne. [...] Il n'y a rien d'important dans tout ce que nous pouvons savoir. Il se peut que soit important seulement ce que nous pensons être dépourvu d'importance. Je ne crois pas à l'importance de la mort. À la vérité de la mort. Je crois à la botte, à la pomme de terre, au sens critique-littéraire de l'existence, au petit déjeuner. (*Nu [Non]*, 295-302, cité par Călinescu 2005, p. 57-58)

Les phrases se retournent sur elles-mêmes, les mots s'agglutinent de manière imprévisible, dans une apparente désagrégation logique du langage. Le critique Matei Călinescu a raison d'y voir les signes d'une attitude ambivalente, ludique et angoissée : « Le jeu ionescien est une *paideia* dans et par le langage, dans et par la littérature, mais aussi, je dirais, contre le langage et contre la littérature. » (2005, 59) La violente provocation des propos du jeune Ionesco ne doit pourtant pas tromper sur ses motivations profondes, car il s'agit à la fois d'un « jeu de massacre » contre les productions des littérateurs qu'il abhorre et d'un désir ardent de littérature, qu'il va chercher obstinément à assouvir dans sa deuxième vie d'écrivain : « Esprit critique exacerbé, capable d'orgueils et d'humiliations spectaculaires, cherchant un sens à la vie et à sa vocation, sans pouvoir le trouver, le Ionesco des années précédant sa découverte du théâtre est un classique *heautontimorumenos*. Sa façon d'être, de réagir et de se considérer lui-même demeure inchangée au fond après le "miracle" du théâtre. » (G.Ionescu 1980, 33)

Par ailleurs, cette union des contraires n'avait pas échappé à certains critiques roumains qui, dès 1934, ont donné le portrait remarquablement précis de l'auteur à venir : nihiliste et rêveur, anxieux et exubérant, apte d'« enfantillage, contradiction, pose, grossièreté », certes, mais aussi et surtout manifestant « un penchant vers l'amertume, un sens métaphysique, une angoisse des questions absolues », qui relèvent d'une « conscience

extrêmement scrupuleuse et excessivement lucide »⁵. Les écrits français de Ionesco vont démontrer la justesse de telles intuitions parce que, après le radicalisme avant-gardiste des premières pièces, l'auteur va explorer des thèmes existentiels majeurs (la mort, la filiation, la mémoire, le salut) dans des constructions oniriques des plus élaborées. Implicitement ou explicitement, la quête spirituelle et métaphysique va faire partie intégrante de sa biographie littéraire, ce dont témoignent les écrits autobiographiques et nombre de ses pièces, notamment de la dernière période de création. De ce fait on a pu affirmer que Ionesco est le meilleur critique de son œuvre mais aussi l'un de ses propres « prédécesseurs » (G.Ionescu 1980, 42).

Un auteur « doublement bilingue »

À partir des éléments évoqués précédemment, peut-on tracer « la carte identitaire » de Ionesco, peut-on définir une dynamique et une cohérence de fond, malgré les accidents biographiques et les inévitables sinuosités, les contradictions, les égarements et les trop humains bafouillages ?

Un élément incontournable dans la pleine compréhension de Ionesco est la tension entre les deux langues d'écriture⁶ que l'auteur maîtrise parfaitement. Mais en est-il autrement pour tant d'auteurs bilingues ou

⁵ Pour la beauté des formules et l'exactitude du diagnostic, nous citons quelques fragments des chroniques publiées par Mircea Vulcănescu et Octav Șuluțiu, dans le débat passionné et passionnant qui suivit la parution du volume *Non*. Octav Șuluțiu : « [...] Eugen Ionescu a en lui un penchant vers l'amertume, un sens métaphysique, une angoisse des questions absolues, auxquelles on ne peut pas donner des réponses catégoriques et qui le poussent vers la spéculation sur la vie et ses problèmes. [...] *Nu* est un point de départ. Document psychologique d'une génération et d'un auteur, il demeurera grâce à la force avec laquelle l'auteur a exprimé le processus de la conscience confrontée à la vanité de la vie. C'est là que réside la valeur de *Nu*. Le reste est enfantillage, contradiction, pose, grossièreté et inefficacité idéologique. Eugen Ionescu est insolent, et alors ? Cela n'enlève pas la sympathie qu'appellent la vérité de son tourment et la beauté de son écriture. » (in Cleynen-Serghiev 1993, 151). Mircea M.Vulcănescu : « Ce scepticisme foncier quant à la mission de la critique, qui s'oppose clairement aux désirs du cœur, provient d'une conscience extrêmement scrupuleuse et excessivement lucide, d'une conscience presque tyrannisée par le scrupule de l'authenticité, par le souci de n'avancer que ce qui – selon le principe cartésien – ne saurait être réduit à des appréhensions immédiates, évidentes, ou à des jugements réductibles à de telles évidences. » (in Cleynen-Serghiev 1993, 172).

⁶ Le problème complexe de la dualité identitaire de l'écrivain est amplement discutée par Matei Călinescu (2005) qui observe que la tension entre les mythes identitaires roumain et français n'est résolue que sur le tard. Dominé par la figure du père exécré et les souvenirs traumatisants de la montée du fascisme dans les années 1930, le mythe roumain est fondamentalement négatif, tandis que le mythe français a une connotation positive, la France étant à la fois lieu d'origine de la famille maternelle, paradis perdu de l'enfance, et surtout, pays d'une culture admirée. Toutefois, Ionesco n'a jamais renié ses racines roumaines, il a tenu en estime des écrivains (Caragiale, Urmuz, Blecher), a traduit des textes littéraires et s'est exprimé à maintes reprises sur la situation politique du pays, etc.

devenus tels ? Dans le cas de Ionesco, le roumain est non seulement la langue qu'il déserte dans les années 1940 pour se convertir au français (comme on entre en religion, pourrait-on dire⁷), mais aussi la langue qui va doubler jusqu'à la fin sa création française. Le roumain, avec ce qu'il charrie de fantasmagorie, est la langue secondaire, enfouie ou réservée à la sphère privée, la langue souterraine qui rejaillit à l'improviste, au coin d'une phrase, dans l'état d'abandon à la rêverie.

Paradoxalement, Ionesco se considérait « doublement bilingue », faisant la distinction langue parlée/langue écrite dans les deux idiomes, en symétrie inverse : le roumain parlé aurait une situation équivalente au français écrit – enjoué, créatif, tirant pleinement profit des sonorités et des tours idiomatiques – tandis que le roumain écrit et le français parlé seraient des variantes de langue apprises des livres, avec des tours cérémonieux ou vétustes :

Je suis deux fois bilingue. Je parle deux sortes de français. Et je parle le roumain comme j'écris le français, mais le français je le parle comme le parlait André Theuriet et Alphonse Daudet. (note du 31 août 1987, *Un homme en question*, 1979, 207)

Langue seconde au début, le roumain (appris après l'âge de 13 ans) est la première langue d'expression artistique et ultérieurement une source pour l'humour ionescien en français. Une source secrète, parce que, hormis l'auto-translation des pages du journal de l'immédiat avant-guerre et leur refonte dans *Journal en miettes* (1967) et *Présent passé. Passé présent* (1968), les mots du roumain ne vont revenir dans les écrits de Ionesco que de manière tout à fait accidentelle. Dans son journal de vieillesse (*La Quête intermittente*, 1988), les syntagmes roumains (proverbes, jeux de mots, clichés patriotiques) surgissent au fil des notations diaristes, accompagnés de leurs équivalences françaises et parfois d'un bref commentaire plaisant. Ainsi, par exemple : « Au jour le jour, de azi pe mâine... » (34), « Azi aici, mâine-n Focșani. Ce-am avut și ce-am pierdut. Am fost în America, la Taipeh, la Hong-Kong (mai toată America de Sud), au Sénégal, ai-je été, au Liban, etc. » (126) ou « On dit : je revis. On ne dit pas : je remeurs. Parce que "Românul are șapte vieți în pieptul lui de aramă" ("Parce que le Roumain a sept vies dans sa poitrine de bronze !" disait un poète patriotique roumain. Mais non, car dans ce cas, il peut re-mourir sept fois !) » (61).

Dans les rares cas où Ionesco emploie des mots roumains dans les textes français, il semble s'amuser avec ces bribes de phrases allophones, plutôt pour leur sonorité que pour leur valeur signifiante. Au hasard des allers-

⁷ « On a le sens de la littérature comme on a l'oreille musicale, comme on a la vocation religieuse. » (*Découvertes*, 21)

retours dans un passé proche ou plus éloigné, des vocables roumains intermittents et purement ornementaux balisent l'espace de la mémoire – tintement affaibli de syllabes, trébuchement contre un bloc sonore d'antan, parfum de poèmes démodés, écorces vides, jouets dépareillés. L'exploration des « gisements profonds [du] sol mental » n'est pas sans rappeler la méthode proustienne, à cette différence près que chez Ionesco la recherche des mots appropriés pour traduire sa pensée subit une double contrainte : l'intuition (ou la méfiance) d'une parole fuyante, trompeuse ou dévitalisée, et l'aspiration d'accéder à un stade génuine, purifié sinon pré-verbal.

Quels choix pour les traducteurs ?

Le premier texte écrit en français par Ionesco est une auto-translation partielle de la pièce *Englezește fără profesor* [*Anglais sans professeur*]⁸, écrite en roumain. La translation du texte primitif roumain au français appelle de nouvelles allitérations, rimes et associations de termes qui s'enchaînent, s'embrouillent, se heurtent vertigineusement, jusqu'à la scène finale du quatuor cacophonique des Smith et des Martin. On a vu dans la logomachie endiablée des personnages une manière jubilatoire de se libérer de la langue roumaine (Călinescu 2005) et dans la crise du langage, qui représente l'un des ressorts des premières pièces, une conséquence probable du bilinguisme de l'auteur (G.Ionescu 1980,25).

Dans *La Cantatrice chauve*, anti-pièce et « tragédie du langage », les personnages – fantoches abouliques d'un simulacre de sociabilité – s'adressent des platitudes ou de franches inepties. L'effet comique – et combien inquiétant – découle justement de la banalité poussé au paroxysme, car selon Ionesco, « le comique c'est de l'insolite pur ; rien ne me paraît plus surprenant que le banal ; le surréel est là, à porté de nos mains, dans le bavardage de tous les jours. » (*Notes et contre-notes*, 229) On a affaire à une langue détraquée, déboussolée, retournée comme un gant, *extrovertie*, qui s'écarte de toute finalité communicative et ne sert qu'à révéler le vide mental des personnages. Cette « langue tératologique » forgée par Ionesco, devient ainsi arme d'un « combat nihiliste sapant les

⁸ *Englezește fără profesor* [*Anglais sans professeur*], version primitive de *La Cantatrice*, fut probablement écrite durant les années de la guerre. Le texte a été publié en roumain dans la revue *Secolul XX* [*XX^e siècle*] (n°1, 1965, 58-66) pendant une brève époque d'ouverture culturelle. Avec la radicalisation du national-communisme, les pièces de Ionesco ne furent plus jouées sur les scènes roumaines jusqu'en 1990. Ce n'est que sporadiquement que l'on a publié des traductions fragmentaires, dans des revues littéraires roumaines. Les deux versions intégrales du théâtre ionescien (où *Englezește fără profesor* figure en annexe), parues après 1990, compensent donc ce long embargo politique.

fondements épistémologiques d'une culture jugée vétuste » (Jacquart 1998, 225), caractéristique des auteurs du théâtre de dérision.

Pour les traducteurs roumains, la célèbre scène finale (IX) de la pièce est probablement le passage le plus difficile à traduire. L'accumulation des allitérations, paronomases, jeux de proverbes à la manière des surréalistes mobilise à tel point leur créativité que parfois ils oublient leur « devoir d'effacement » et donnent des variantes très libres des répliques⁹. Ils se laissent entraîner dans ce festin ludique très ionescien, mais leurs écarts par rapport à la lettre du texte valent pour autant d'hommages à la prodigieuse inventivité langagière du dramaturge. Il ne faut pas oublier non plus qu'ils sont tous écrivains et/ou essayistes expérimentés et que leurs « égarements » sont tout sauf innocents. Nous donnons ci-dessous quelques exemples, bien que l'intégralité de la scène vaille un commentaire appliqué¹⁰.

Exemple 1

<i>Englezește fără profesor</i> Scène III (r. 15-16)	<i>La Cantatrice chauve</i> Scène IX (r. 20-21)	RP & DB	DCM 1	VR & VZ 1
Mai bine o pasăre pe câmp decît un ciorap într-un copac.	J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.	Prefer o pasăre într-un ogor, decît un ciorap într-o roabă.	Prefer o pasăre pe câmp decît o șoșetă într-o roabă.	Prefer o pasăre pe câmp decît un ciorap într-un copac.
Mai bine o leasă într-o casă, decît o plasă într-o rasă.	Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.	Mai degrabă un soldat încălțat, decît lapte într-un palat.	Mai degrabă o plasă-n casă, decît un fir de lapte într-un palat în noapte.	Mai bine cîrnat într-un sat decît rahat într-un palat.

⁹ Voir Jean-Pierre Vincent (1992, 181) : « Celui qui écrit travaille à détromper, à déstabiliser cette langue pour lui faire dire quelque chose qui n'a pas encore été dit. Il me semble [...] qu'un aspect névralgique de la traduction est de saisir et de rendre cet aspect "fautif". »

¹⁰ Voir les commentaires de Anca Mitroi (2004), dans une perspective comparative et de la génétique textuelle, et celui de Raluca Vida (2004), dans une approche traductologique.

Exemple 2

<i>Englezește ...</i> (r. 17)	<i>La Cantatrice</i> ... (r. 22)	RP & DB	DCM 1	VR & VZ 1
Casa unui englez este adevăratul său castel.	La maison d'un Anglais est son vrai palais.	Casa unui englez este adevăratul său palat.	Casa unui englez e adevăratul lui castel sau palez.	Englezul și-n casă goală e ca la curtea regală.

Exemple 3

<i>Englezește...</i> (r. 17)	<i>La Cantatrice...</i> (r.28)	RP & DB	DCM 1	VR & VZ 1
Hîrtia este pentru scris, pisica este pentru șoarece, brînza este pentru zgîriat.	Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage c'est pour griffer.	Hîrtia e pentru scris, pisica e pentru șoarece. Brînza e pentru zgîriat.	Hîrtia-i pentru scris, pisica pentru șoareci. Brînza-i pentru zgîrie-brînză.	Hîrtia e pentru scris, pisica e pentru șoarece. Brînza e pentru zgîriat.

Exemple 4

<i>Englezește ...</i> (r. 47-48)	<i>La Cantatrice...</i> (r. 51-52)	RP & DB	DCM 1	VR & VZ 1
Nu mușca de undeva !	Touche pas ma babouche !	Hai, du-te sub duș !	Lasă-mi babușa-n pace!	Nu-mi mișca papucii.
Nu mișca de undeva!	Bouge pas la babouche !	Nu mă sui pe derdeluș !	Nu-ți mai mișca babușa, drace!	Nu-mi pișca papucii.

Nous avons inclus dans les séries d'équivalences les séquences correspondantes de la « ur »-*Cantatrice*, écrite par Ionesco en roumain. Même s'il est à supposer que tous les traducteurs ont eu connaissance du texte *Englezește fără profesor* [*Anglais sans professeur*], il est à remarquer le fait que les premiers traducteurs (Radu Popescu et Dinu Bondi, trad.1970) préfèrent soit des équivalences littérales du texte français (Ex.1, r.15 : « Prefer o pasăre într-un ogor, decât un ciorap într-o roabă. » ; Ex. 2, r. 22 : « Casa unui englez este adevăratul său palat. »), soit des variantes très

éloignées des deux textes ionesciens (Ex.4, r. 47-48 : Hai, du-te sub duș ! Nu mă sui pe derdeluș ! »).

Le second traducteur, Dan C.Mihăilescu (trad.1994), est systématiquement le plus disposé à improviser librement, avec des solutions surprenantes, mais qui ont le mérite d'être ingénieuses et amusantes, malgré les écarts, les ajouts ou les étoffements. Il s'adonne à cœur joie aux jeux des mots et des sonorités en roumain. Ex.2, r.22 : « Casa unui englez e adevăratul lui castel sau palez. » (création parfaitement gratuite d'un mot, « palez », par contamination du mot « englez ») ; Ex. 3, r.28 : « Hîrtia-i pentru scris, pisica pentru șoareci. Brînza-i pentru zgîrie-brînză. » (ajout du mot « zgârie-brînză » (i.e. radin), justifié par un idiomatisme roumain : le radin roumain s'emploie à gratter le fromage, tandis que le radin français préfère tondre un œuf) ; Ex.4, r.47 : « Lasă-mi babușa-n pace! » (le mot « babușa » inventé à partir du mot du texte « babouche » /pantoufle/, par contamination avec le roumain « păpușa » /poupée).

Les auteurs de la troisième traduction (Vlad Russo et Vlad Zografî, trad. 2002) proposent les solutions les plus cohérentes, avec une variabilité contrôlée des écarts. Ils retombent plusieurs fois sur des équivalences qui reconstituent la forme roumaine primitive de la pièce. Ex.3, r. 17: « Hîrtia e pentru scris, pisica e pentru șoarece. Brînza e pentru zgîriat. » ; Ex.1, r. 20: « Prefer o pasăre pe cîmp decît un ciorap într-un copac. » Par contre, la réplique suivante (Ex.1, r.21) est une reconstruction « parémiologique » de fantaisie : « Mai bine cîrnat într-un sat decît rahat într-un palat. » Le « rapatriement » roumain du texte, soixante ans après sa rédaction, ne saurait être aléatoire ou « fautive ». Ce qui justifierait les rares débordements c'est l'attention que ces traducteurs portent aux jeux de rime et à la conservation d'une certaine cadence dans la succession des répliques (Ex.2, r.22 : « Englezul și-n casă goală e ca la curtea regală. »). Ils donnent par ailleurs le plus d'informations sur leur méthode de travail : recreation d'un équivalent du « spectacle intérieur, cohérent et vif » auquel invite le texte ionescien, « afin de trouver les mêmes sens, rythmes, sonorités, registres, transitions » et en fin de compte « la même atmosphère ». Vlad Zografî est un auteur à succès de la jeune génération de dramaturges roumains et nous pouvons supposer qu'il a traduit les pièces de Ionesco en homme de théâtre, en pensant à l'épreuve par la scansion des répliques¹¹ : « La fidélité envers Ionesco n'est pas autant une fidélité à la

¹¹ « Seule l'incarnation de la scène peut compenser parfois les écarts, les "pertes" de la traduction. Phrasé, souffle, débit, inflexion, cri, murmure, silence, regard, geste, déplacement, inscription des corps : la phrase trouve la plénitude de ses sens dans le jeu de l'acteur. Traduire, c'est faire aussi sa place, dans le corps du texte, au texte des corps. » (Lassalle 1992, 179)

lettre de ses textes, qu'une fidélité à leur théâtralité. » (VR&VZ1, Note des traducteurs, 2002, 5 notre traduction).

Pour conclure ce bref aperçu comparatif des solutions proposées par les traducteurs roumains successifs de la pièce *La Cantatrice chauve*, rappelons les considérations de Régis Boyer, qui a entrepris une étude quantitative sur les jeux de mots dans les œuvres de plusieurs auteurs importants du XX^e siècle (Prévert, Queneau, Vian, Ionesco). Boyer constate dans l'écriture de Ionesco une prépondérance des *jeux dangereux*, « ceux qui remettent en cause les structure de la langue, les catégories mentales » (1968, 355). L'analyse stylistique aboutit à un portrait de l'auteur en « métaphysicien révolté », qui dénonce l'échec du langage « à la connaissance du monde et de nous-mêmes, non seulement parce qu'il est traduction d'un univers mental inconsistant, incohérent, illogique en diable, absurde, mais surtout parce que la prétention d'imposer un ordre à un monde que la mort travaille, décompose, rend dérisoire et vain, est inadmissible. » (1968, 358)

Nous avons voulu prouver que dans le cas de Ionesco les principales difficultés de traduction relèvent de la complexité de sa pensée originale et conséquente sur la condition de l'homme dans un monde désenchanté. On a affaire à un métaphysicien doublé d'un maître ludique, un poète et un funambule, un mystique et un imprécateur, qui a su en égale mesure exprimer ses angoisses et ses doutes, ses attendrissements et ses terreurs, mais aussi brouiller les pistes pour les lecteurs et les spectateurs éblouis durablement par le spectacle flamboyant d'une immense intelligence sensible.

Dans les coulisses de la scène du monde, Ionesco a poursuivi toute sa vie une quête de vérité. Et s'il n'a pas trouvé de réponse définitive, c'est qu'il lui importait de considérer son œuvre comme « une architecture d'interrogations » (*Découvertes*, 16). Quoi qu'il en soit, le défi essentiel pour l'interprète – critique littéraire ou traducteur – est de cerner ce langage violemment nouveau : « Je n'ai certainement pas tout dit, mais tout ce que j'ai dit correspond à ce que je voulais dire et ne pouvait être dit que de cette façon-là. Ce pouvait être dit dans une langue ou une autre, mais pas dans un autre langage » (*Découvertes*, 118)

Aussi pourrions-nous ajouter une dimension supplémentaire au bilinguisme ionescien : la coprésence d'une langue effective d'écriture, avec ses clichés et ses trouvailles, et d'une autre langue, virtuelle, qui n'est probablement ni le français ni le roumain, une langue pressentie au-delà des scories et des imperfections du langage naturel : « Ce n'est pas que je veuille l'originalité littéraire, ce que je veux réaliser c'est l'expression de l'origine. Non pas ce qui se passe mai ce qui ne se passe pas ou ne passe

pas. » (*Découvertes*, 89) Fort heureusement, les écrits de Ionesco ne sont pas de ceux qui « ne passent pas » ; pour preuve : leur succès auprès d'un public international et les nombreuses lectures fournies à travers le monde par les « passeurs de mots », exégètes ou traducteurs.

Textes de référence d'Eugène Ionesco

Découvertes, Genève : Skira, 1969.

Journal en miettes, Paris : Mercure de France, 1967.

La Quête intermittente, Paris : Gallimard, 1987.

Notes et contre-notes, Paris : Gallimard, 1998 [1966].

Présent passé. Passé présent, Paris : Gallimard, 1976 [Mercure de France, 1968].

Théâtre complet, Édition illustrée, présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Un homme en question, Paris : Gallimard, 1979.

Traductions roumaines et abréviations

RP&DB Ionesco, Eugen. *Teatru, I. Cîntăreața cheală*. Trad. de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Sora, Marcel Aderca și Mariana Șora, Préface et anthologie de Gelu Ionesco, București : Editura Minerva, 1970.

DCM1 Ionesco, Eugène, *Teatru I. Victimele datoriei*, Trad. și avant propos de Dan C. Mihăilescu, București : Editura Univers, 1994.

DCM2 Ionesco, Eugène, *Teatru, V. Călătorie în lumea morților*, Trad. et notes de Dan C. Mihăilescu, București : Editura Univers, 1998.

VR&VZ1 Ionesco, Eugène, *Teatru, I. Cîntăreața cheală. Lecția*, Trad. et notes de Vlad Russo și Vlad Zografî, București : Editura Humanitas, 2002.

Bibliographie

BOYER, Régis, « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique », *Studia Neophylogologica*, Vol. XL, n° 2, 1968, 317-358.

CĂLINESCU, Matei, *Ionesco. Recherches identitaires*, Trad. du roumain par Simona Modreanu, Paris : Oxus, 2005.

IONESCU, Gelu, « La première jeunesse d'Eugène Ionesco », In *Ionesco. Situation et perspectives*, communications du colloque « Décade Ionesco », à Cérisy-la-Salle, 3-13 août 1978, Paris : Belfond, 1980, 25-42.

JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1998.

LASSALLE, Jacques, « Les "dix points" de la traduction théâtrale », In Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Paris : Payot, 1992, 176-180.

MITROI, Anca, « Ionesco et le français : langue maternelle ou choix culturel », *Lingua Romana: a journal of French, Italian and Romanian culture*, vol.3, issues 1 & 2, 2004. [En ligne]. URL : <http://linguaromana.byu.edu/mitroi3.html>. (Consulté le 20 septembre 2009).

SARDIN, Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte ». *Palimpsestes* n° 20, 2007. [En ligne]. Mis en ligne

- le 01 septembre 2009. URL : <http://palimpsestes.revues.org/99>. (Consulté le 09 mars 2010).
- ȘULUȚIU, Octav, « Eugen Ionescu : Nu », (*Reporter*, n°26 du 13 juin 1934), In Ecaterina Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993, 146-151.
- VINCENT, Jean-Pierre, « Traduire la faute », In Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*. Paris : Payot, 1992, 180-182.
- VULCĂNESCU, Mircea M., « Pour Eugen Ionescu » (*Familia*, 3e série, I, n° 5-6, septembre-octobre 1934), In Ecaterina Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris : PUF, 1993, 164-175.
- VIDA, Raluca, « La méthode Assimil pour traduire. *La Cantatrice chauve* : *Englezește fără profesor* », *Lingua Romana: a journal of French, Italian and Romanian culture*, vol.3, issues 1 & 2, 2004. [En ligne]. URL : <http://linguaromana.byu.edu/Vida3.html>. (Consulté le 20 septembre 2009).

Un poète québécois : Renaud Longchamps

Elena GHIȚĂ
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Un échantillon prélevé sur les vingt-neuf recueils parus de 1972 à 2002 (réimprimés dans huit tomes d'*Œuvres Complètes* parus entre 1999 et 2008) permet de remarquer la récurrence du lexème *vie*. Les sens contextuels dévoilent une poétique propre et un imaginaire nourri de découvertes scientifiques. L'opposition vie (de l'esprit, du langage, des mots) / nature (biologique) exprime le parti pris pour les capacités langagières de notre espèce, espoir contre les *décimations*, consolation contre la disparition. L'approche au niveau discursif des poèmes tente 1. de distinguer les traits de l'idiolecte particulier et 2. de rattacher les productions en question à des genres antérieurement définis. L'éclairage théorique est dû à des ouvrages de Bachelard, Poulet, Cohen, Vianu, Todoran qui ont ceci de commun qu'ils regardent la poésie comme un mode d'expression particulier et autonome.

Abstract. A sample taken from the twenty nine volumes published between 1972 and 2002 (reprinted in eight volumes of Complete Works published between 1999 and 2008) highlights the recurrence of the word *life*. The contextual meanings unveil the personal poetics and the imaginary nourished by scientific discoveries. The opposition between life (of the mind, of the language, of words) and nature (biological) expresses the bias of our species towards the language capacities, hope in the face of decimations, and consolation in the face of disappearance. The approach of the poems on a discursive level tries to 1. distinguish the traits of the particular idiolect and 2. to assign the works under discussion to previously defined genres. The theoretical part relies on the works of Bachelard, Poulet, Cohen, Vianu, Todoran who have in common the fact that they consider poetry to be a particular and autonomous way of expression.

Mots clés : Renaud Longchamps, Vianu, Poésie, philosophie

Keywords : Renaud Longchamps, Vianu, Poetry, philosophy

1. La récurrence d'un lexème

Le mot-thème dans les poèmes du poète québécois est la vie. Équivoque, comme il convient à la poésie, dé-défini et redéfini dans des séries d'oppositions ou de parallélismes, comme nous le constatons en lisant les recueils *Fiches anthropologiques de Caïn* (1998) et *Confessions négatives* (2005) :

*Et la vie renaîtra ailleurs
à l'abri du meurtre et du frère
à l'abri de la planète en agonie. (Le Temps. La Tension du Temps)*

*La vie est dans la nature
mais la nature n'est pas dans la vie [...]
la langue perdue de l'amour
elle ne s'élève jamais en ces lieux
où la nature rejoint enfin la vie. (Dans la vie. Dans la nature)*

*À l'aube
ma parole s'échappe par la fenêtre ouverte
Elle s'élève
Elle s'envole
Elle ment toujours la vie. (La Terre voyage)*

*Même la mort
C'est la vie encore (La vie encore).*

*Bientôt j'aménagerai une prairie droite
Où la vie croisera le fer
Avec l'incessante nature. (Traverser les siècles)
Dans l'éternité
J'aurai toujours l'oreille pour entendre la vie
Mais aujourd'hui
En moi
Je subis l'atroce mouvement de la nature. (Tout va dans le siècle)*

*Je n'aime pas cette vie
J'aime la vie [...]
Le mot me donne la vie [...]
La nature avance toujours sur la vie. (Première confession)
La vie anime le néant. (Nous ne savons pas marcher)*

[...] la vie se fera toujours sans je et sans nous. (Tu n'es pas ici).

Les critiques québécois n'ont pas manqué de souligner la portée du lexème : l'œuvre en question est vue comme « une voie royale pour cerner de mots un territoire où vivre »¹ et son créateur est qualifié de « poète de la vie, isolé parmi les poètes de la mort. »

¹ La formule appartient à Hugues Corriveau. Le poète a eu l'amabilité de nous faire parvenir un Dossier de presse (daté 2009) où il réunit les photocopies des articles substantiels et édifiants parus de 1998 à 2008 dans les périodiques : *Le Devoir*, *Nuit blanche*, *Lettres québécoises*, *Littérature québécoise*, *Entre les lignes*. Les signataires en sont : Thierry Bissonnette, David Cantin, Maxime Catellier, Hugues Corriveau, Armelle Datin, Michel Lapierre, Réginald Martel, Jacques Paquin, Nicolas Tremblay. Parfois ils expriment des idées qui ont trait à ce que notre démarche propose. Si nous signalons ici ce corps critique, c'est surtout parce qu'il donne une idée de l'accueil dont jouit la poésie de Longchamps dans son pays. Le Dossier est dorénavant désigné à l'aide du sigle RLD.

Le sens du lexème privilégié se dévoile petit à petit. Nous comprenons progressivement que *vie*, ici, ne désigne pas ce que la nature a créé pour la préservation de l'être biologiquement vivant : l'instinct de se nourrir et l'instinct de se reproduire. Le premier pousse l'homme à tuer, le second n'assure pas la continuation de l'individu. L'homme est soumis à la prédation et à la sexualité qui sont des forces naturelles contradictoires. Fasciné et horripilé de cette force de l'instinct vital qui assure la survie de notre espèce par l'alimentation et la reproduction, le poète exprime sa volonté de se soustraire à ce conditionnement de la nature humaine, imaginant une surréalité de rêves et de « mots véloces ». D'où la confrontation perpétuelle de la vie consciente et de la nature inconsciente qui se découpent et s'entre-coupent : *la nature occupe un vide parfait ; La nature est une évidence à éviter / quand la vie n'a rien à dire (Nous ne savons pas marcher) ; la nature ardente oblitère l'amour. (Dans le temps)*

2. Une poétique

Plus explicitement que dans les poèmes, Renaud Longchamps exprime cette conception dans un livre² paru dans la collection *Écrire* qui invite les écrivains québécois à dire le pourquoi et le comment de leur écriture. Nous y trouvons cette explicitation : *J'aime la vie, mais j'ai horreur de la nature* (RR 50) et cette réflexion :

Notre conscience porte le lourd héritage équivoque de la sexualité et de la prédation. Nous oscillons sans cesse entre le désir impérieux de la solitude absolue et la totale fusion charnelle, entre la tenace vie individuelle et l'intense vie communautaire. Notre espèce secrète tant la Haine féroce de l'Autre que l'amour désintéressé pour les damnés de la Terre. (RR 48)

C'est d'une tension, celle qui accompagne la sublimation des poussées naturelles, que naît la poésie : *Tels des virus, les mots véloces détournent les deux finalités de la nature au seul bénéfice de l'infini et de l'éternité : se conserver afin de faire tourner dans le cirque vital de flamboyants manèges sémantiques [...] Les mots véloces sont de la beauté contre (la) nature.* (RR, 51) Et c'est ce que le poète appelle *vie*. La vie de l'être qui s'exprime et la vie des mots délivrés de la pression du corps physique.

Le témoignage de la composition d'un poème servira à illustrer cette conception selon laquelle *les mots évoluent dans nos corps, naissent sans cesse, insufflent une vie supplémentaire au passé comme au présent, préparent même un futur* :

² Renaud Longchamps, *Le rêve de la réalité et la réalité du rêve*, Québec : Éditions Trois Pistoles, 2002. Dorénavant désigné à l'aide du sigle RR suivi du numéro de la page.

*La vie ne compte pas
 La vie est un inventaire
 pour le commerce du vent
 elle ne dure pas
 mais demeure dans tous les mots.
 Muets nous le sommes
 Depuis la naissance dans la cendre du ciel.*

Il suit la notation des états successifs éprouvés par le créateur de ces vers : obsession du dernier vers, anxiété, tentative d'ajouts, réflexion, agacement, ennui, réflexion sur le rêve, frissonnement, halètement, réflexion sur les mots, télescopage des plages sémantiques, soupir, silence. Tout cela est suivi de cette conclusion : *Quand j'écris je me déshabille du poème, je ne suis plus un corps. Je vis dans la marée émouvante des mots véloces. Quand j'écris, je laisse la porte ouverte aux univers du dedans (onirique, métaphysique, philosophique, scientifique). Ainsi je m'évade de la nature prédatrice armé du sensible savoir en fuite.* (RR, 60)

3. Les effets de sens et les formes-sens

Malgré le parti pris pour les capacités de pensée et langagières de notre espèce, c'est le côté biologique (naturel !) de l'être qui s'exprime avec le maximum de vigueur comme dans ces vers de *Nous ne savons pas marcher* :

*Et le désir vibre dans le vide entre nos atomes
 Et la matière murmure dans le vide de nos amours.*

Les Antiques cultivaient une espèce de poésie appelée palinodie. Les pièces en vers respectives contenaient la rétraction des sentiments précédemment exprimés. Nous trouvons dans les vers cités une annulation de cette affirmation explicite et plus d'une fois implicite que *la nature n'est pas la vie*, que *la nature n'est pas dans la vie* (des mots). (*Dans la vie. Dans la nature*). Voulant nier les pulsions, le poète les exprime toutefois par des moyens propres de la poésie, dans une figure phonologique où la vibration de la consonne liquide R parvient à abolir l'arbitraire du signe linguistique. Car dans les plus grandes réussites, les poètes motivent le signe. L'harmonie imitative n'en est qu'un exemple. C'est ce qui nous fait conclure que Renaud Longchamps est le poète de l'instinct de survie contemplé, compris, ressenti, sublimé, verbalisé, théorisé, nié.

Quant à l'appartenance de sa poésie à un genre connu et reconnu, disons qu'il cultive une espèce de méditation poétique ou de poème philosophique qui se définit par un discours hétérogène. En d'autres mots, il ne se montre pas soucieux de poésie pure, il n'élimine pas les méandres de la réflexion et

il ne craint pas les énoncés plats, apparemment neutres et dépourvus de charge connotative. Ce type de discours interfère avec le discours philosophique et le discours scientifique. À la fin du siècle dernier est au début du XXI^e un nouveau champ d'interférences se fait remarquer. La diffusion explosive des savoirs produit un brassage qui abolit les frontières des domaines d'expression autonomes. La prétention d'un langage autarchique pour la poésie se voit estompée, perdue dans l'histoire de la modernité d'avant-hier. On parle d'entreprises poético-scientifiques, d'une réconciliation de la poésie et de la philosophie, d'un nouveau dire qui passe par une nouvelle anthropologie et de textes à la fois artistiques et spéculatifs. Des études transdisciplinaires réclament une réintégration ontologique du langage poétique. Des termes plus ou moins familiers comme « géopoétique » ou « biocosmopoétique » désignent une nouvelle attitude du poète face au monde.³

Tout cela rend légitime les tentatives de situer le poète québécois au premier plan d'un grand effort langagier associé à un renouvellement du poétique en traversant de nouveaux savoirs.

Cependant, restant fidèle au credo du poète, nous poursuivrons une lecture de ses poèmes qui veut rendre compte surtout de la quotité d'expressivité poétique. Cela nous oblige à revenir à des délimitations qu'on a faites pour relever, en fin de compte, les traits spécifiques de l'idiolecte.

4. Discours scientifique, discours poétique

L'imaginaire actif dans les poèmes en question rejoint le territoire des sciences. Le ton assertif et l'argumentation ne manquent pas. Le chiasme, l'amphibologie nous avertissent qu'il y a aussi un « manège sémantique ». Amateur de sociologie, psychanalyse, cosmologie, biologie, paléontologie, physique nucléaire, théorie mathématique des catastrophes, géométrie fractale, le poète incorpore dans sa vision du monde des bris de ce savoir. Quels que soient les contenus ou l'implication du sujet, la matière verbale acquiert des valeurs connotatives, plurisémantiques, s'organise prosodiquement et rhétoriquement. Une dé-neutralisation, une pathétisation du langage et une ambition totalisante définissent, selon Jean Cohen (1979), toute poésie. Le poète qui énonce : *j'ai vu un lépidoptère voler sous le soleil du Devonien. (Première confession dans Confessions négatives)* illustre cette thèse. La matière verbale fournie par les sciences est renouvelée, filtrée par une compréhension plus ou moins spontanée, subjective et extensive. Nous trouvons dans le Dossier de presse une information sur l'influence exercée par le paléontologiste Stephen Jay

³ Wunenburger *et alii* 1996, 7-13, 94-97, 99.

Gould dont la théorie de l'évolution contient l'idée d'élimination aléatoire et gratuite tout en s'opposant à la théorie darwinienne de l'adaptation et de la spécialisation. Cette théorie, qui, selon le propre aveu du poète servit de toile de fond au cycle des *Décimations*, relance la méditation, regroupe les idées et renforce le thème obsédant, déjà relevé : *la prédation et la sexualité jouèrent un rôle de premier plan dans l'évolution de la vie sur la Terre.* (*Œuvres Complètes*, 6, 34). Une note ajoutée aux poèmes de *Retour à Burgess* (1990) contient cette réflexion :

Il est intéressant à noter que les animaux qui devaient ensuite prédominer dans l'histoire géologique n'occupent en général qu'une position mineure dans les diverses faunes du Cambrien. En effet, un observateur aurait eu bien du mal à prédire quels groupes avaient les facultés d'adaptation nécessaires à une réussite biologique à long terme. (*Œuvres Complètes*, 6, 36)

De pareils notes et renvois attestent un besoin impérieux d'expliquer la vision et de décanter l'émotion. Il n'est pas moins vrai que cette scrutation de l'invisible à travers les ères géologiques et de l'avenir prévisible quand notre espèce aura été déjà disparue, c'est une inquiétude qui la réclame. Et que l'intérêt pour les sciences est, dit Longchamps, « enthousiaste ». Dire l'étonnement, l'inquiétude, l'enthousiasme, voilà l'enjeu.

La critique québécoise (RLD) a relevé le caractère ambivalent de l'œuvre de Longchamps qui *oscille entre un discours à forte teneur lyrique et un intérêt marqué pour les prospections à caractère scientifique.* (Corriveau, 2005) On parle d'une *perspective anthropoétique qui serait une archéologie du savoir humain et du commencement planétaire.* (Paquin, 2006) Le poète s'intéresse aux relations entre les sciences, imagination et langage puisant une part de son inspiration dans les théories anthropologiques et biologiques. (Bissonnette, 2003) On trouve que sa poésie est apparentée à la géopoétique de Kenneth White *qui prône d'abolir le cloisonnement entre les disciplines en vue d'une poétique nouvelle et propose d'ouvrir l'esprit au mouvement et aux métamorphoses du monde.* Le thème humain fédérateur de cette poétique serait la Terre, *le seul bien commun à tous.* (Datin, 2007) Définitions exactes. Mais la refonte, l'alliage ?

Il nous semble que le bagage cognitif confirme des intuitions primaires qui ont toujours été l'apanage des poètes. Le savoir fournit aussi le moyen de traduire ces intuitions, de les verbaliser. Dans les étapes de création antérieures aux deux recueils en question le poète exploitait la langue verte, le registre familier du langage et transcrivait des formes orales. On le voit dans le septième tome des *Œuvres Complètes* qui contiennent des recueils de 1981 et de 1984. Au contraire, un vocabulaire abstrait se glisse dans les recueils de 1998 et de 2005.

5. Philosophie ou poésie ?

Dans tous les textes analysés, la masse verbale présente un pourcentage élevé de termes désignant des concepts tels les catégories philosophiques : l'être, le temps, l'espace, le mouvement. Nous remarquons une prolifération de dichotomies propres aux démarches spéculatives dans ce registre : existence / conscience, nécessité / hasard, éternité / instant, mouvement / repos, éros / thanatos. Souvent ces oppositions sont ébranlées, renversées. Un troisième terme intervient pour remplacer l'un des deux et installer une autre dimension de la pensée. C'est selon ce mécanisme que l'opposition vie / mort devient vie + mort / nature ou vie = vie de l'esprit / vie organique. Parfois ce n'est que le plaisir de rétracter des acquis antérieurs. Ainsi le discours est tantôt logique, sans exclure le paradoxe, tantôt ludique. Mais on ne saurait nier la présence de la réflexion.

La méditation poétique est de nature à réactualiser le débat sur ce qui est propre à la philosophie, à la poésie. Un esthéticien roumain, Tudor Vianu, (1931/1973) influencé par la phénoménologie, nous a laissé d'admirables essais sur la question. Il admettait qu'il y avait des poètes qui chantaient l'amour, la nature (dans le sens romantique !) et la mort, comme Villon, Heine et Verlaine, et des poètes qui exprimaient leurs idées à eux sur l'amour, la nature et la mort comme Goethe, Schiller, Vigny, Eminescu, Leopardi. Vianu distingue ainsi l'attitude réflexive de l'attitude transitive ou naïve, précisant que la poésie ne peut toutefois pas être assimilée à la philosophie. L'idée et l'intuition de l'absolu ne sont pas la même chose. L'idée n'est qu'une des formes que prend l'intuition absolue, l'autre forme nous la trouvons dans les images et l'harmonie de la poésie.

Le statut autonome de la poésie est illustré par le commentaire au premier vers de l'*Épître I* du poète roumain Eminescu dont le rôle est, dit Vianu, de renforcer l'expression lyrique du sentiment. Ce vers « Tout au commencement quand il n'y avait pas d'être ni de non-être » (notre traduction dépourvue, hélas, d'équivalence rythmique) exerce prioritairement la fonction d'approfondir l'état lyrique, même si l'*incipit* du poème est souvent et à tort cité pour son contenu philosophique. Car la pensée poétique possède un *coefficient affectif*, un *élément illogique*, des *énergies spontanées et primitives*. Venues du sentiment, dit-il. Et des pulsions, ajoutons-nous. Ainsi le sens transmis n'appartient-il pas à l'idée, mais aux sentiments et sensations éprouvées et partagées. L'effet en est que le discours poétique se présente comme discontinu, traduisant des pensées vagues, la pensée indéterminée (Georges Poulet). Gaston Bachelard était même de l'avis que par la rêverie, la contemplation et la méditation poétique nous sommes amenés à *déphilosopher*, parvenant à des *images utiles*. Telle est l'image de la vie ronde retrouvée chez Rilke ou Nichita Stănescu, expliquée par Jaspers et Jung. Telle est également, on peut dire,

l'image « l'océan indifférent de l'espace et du temps ». (*Je ne participe pas à ma réalité*, Longchamps 2005). *Eidolon* (image), précise-t-on, quand on parle de la pensée poétique et non pas *eidos* (idée). L'image contient l'idée et l'inclusion de l'idée dans l'image par la métaphore fait que l'idée de l'objet reste indéfinie. (Todoran 1981, 172, 328) Indéfini, vague et paradoxal est aussi le sens de l'idée obsédante de la *vie* à travers les contextes prélevés au début de notre étude.

Comme il arrive habituellement dans les temps de renouveau, le poète originaire de la Béauce québécoise ré-investit la matière verbale des domaines spécialisés sans se soucier de ce que les emplois soient propres ou figurés, sans préoccupation évidente pour les métaphores, sans catachrèses intentionnellement inventées. Il exprime particulièrement un rythme intérieur, un mouvement organique qu'il voudrait cosmique, qu'il voudrait surtout apaisé ou transféré sur la « vitesse » des mots. Ce à quoi il ne parvient qu'en jouant sur le sens.

Il fait alterner l'énoncé aphoristique et la vision, l'idée et l'envol lyrique. A titre d'exemple, la présentification du passé et de l'avenir est :

Primo, exprimée explicitement : « le temps (...) c'est le présent. » (*Je ne peux lire le temps*)

Secundo, suggérée grâce à des verbes dont le sens est univoque et technique et dont l'emploi est non-approprié, non-pertinent : « Le siècle nivelle le jour. » (*Le temps. L'Éternité*) ; « L'instant divise le temps. » (*Dans le temps*)

Tertio, traduite en images et rythmes dans les contextes lourds de poématèmes : « J'ai vu un lépidoptère voler sous le soleil du Dévonien (...). Je sais où je serai dans l'éternité. » (*Première Confession*) ; « je suis ainsi fractionné / A chaque battement / je prête à tes mots / le poids de l'éternité ; l'éternité / dont la durée relative / donne la mesure du chaos / au repos. » (*Dans le temps*)

Conclusions

Notre approche, partielle, est orientée par la nature du vocabulaire et les particularités de l'énoncé. Elle nous permet de dégager, à chaque pas, dans le mélange indiscernable des plans discursifs, le témoignage de la profession de foi poétique ; vivre « dans la marée émouvante des mots véloces » et « dans la réalité du rêve. » Message souvent repris, réponse troublante à l'indifférence du temps et de l'espace. Cette affirmation aurait pu s'imposer dès les premières pages de notre étude, s'il n'y avait pas la

rétraction, figure constante de l'écriture postmoderne dont témoignent surtout les *Confessions négatives*.

Dans notre espace culturel, la réflexion, les images et la forme des poèmes de Renaud Longchamps peuvent surprendre parce qu'ils expriment une vision du monde, une expérience personnelle et intellectuelle rattachées au continent nord-américain. Telle est, par exemple, la contemplation de l'avenir prévisible quand notre espèce aura déjà été disparue. Ce n'est pas la mort de l'individu, ni celle des sociétés qui menace, c'est la mort de notre espèce qui le déconcerte et l'engage à considérer la parole comme une possibilité de réaliser son propre monde dans un temps transhistorique. Rapportée à une esthétique qui nous est familière, sa poésie s'est mieux révélée dans sa vérité et son authenticité.

Textes de référence

- LONGCHAMPS, Renaud. *Fiches anthropologiques de Caïn. Poésie*. Québec : Éditions Trois Pistoles, 1998.
- LONGCHAMPS, Renaud. *Le rêve de la réalité et la réalité du rêve*. Québec : Éditions Trois Pistoles et Renaud Longchamps, 2002.
- LONGCHAMPS, Renaud. *Confessions négatives*. Poèmes. Québec : Éditions Trois Pistoles et Renaud Longchamps 2005.
- LONGCHAMPS, Renaud. *Œuvres Complètes*. Tomes 6 *Décimations* et 7 *Babelle*. Québec : Éditions Trois Pistoles et Renaud Longchamps, 2004 et respectivement 2006.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.
- COHEN, Jean. *Le haut langage. Théorie de la poéticité*. Paris : Flammarion, 1979.
- GHITA, Elena. *Mic tratat despre limbajul poeziei [Petit traité sur le langage de la poésie]*. București : Cartea universitară, 2005.
- MARCUS, Solomon. *Poetica matematică*. București: Editura Academică, 1971.
- POULET, Georges. *La pensée indéterminée*. Tomes I et II. Paris : PUF, 1985, 1987.
- TODORAN, Eugen. *Lucian Blaga. Mitul poetic II*. Timișoara : Editura Facla, 1981.
- VIANU, Tudor. *Filosofie și poezie*. București: Editura enciclopedică, 1971 [1931].
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.). *Autour de Keneth White. Espace, pensée, poétique*. Dijon : Éditions Universitaires, 1996.

Le français chez des écrivains roumains de l'exil

Floarea MATEOC
Université d'Oradea,
Roumanie

Résumé. L'exil est un phénomène complexe qui se présente comme une suite de ruptures : intérieure, identitaire et culturelle. L'abandon du pays natal s'associe à la privation ou à la perte de la langue maternelle, éprouvée comme une blessure de la mémoire, parfois comme une mutilation. Les ouvrages récents sur l'exil littéraire roumain montrent que le plus grand nombre d'écrivains ont choisi la France comme pays d'adoption et le français comme langue d'écriture. Leurs raisons sont aussi diverses que l'époque ou le milieu socio-culturel d'où ils proviennent. Le passage d'une langue à l'autre s'est avéré être une expérience dramatique ou parfois une vraie thérapie. Après avoir présenté les vagues de l'exil littéraire roumain en France, nous avons sélectionné quelques écrivains qui se sont colletés avec la langue française. La description de leurs épreuves nous permettent d'étudier leurs rapports avec « cet idiome d'emprunt », d'en relever les vertus, d'analyser « le fait d'écrire » en français.

Abstract. The exile is a complex phenomenon which manifests itself as a series of breakaways: psychological, identitary and cultural. Leaving one's homeland is also associated with the deprivation or the loss of the mother tongue, apprehended as a wound of memory, or as a mutilation. Recent research on the Romanian literary exile shows that most writers chose France as their country of adoption and French as the language of their works. Their motivations are as diverse as their backgrounds or the socio-cultural milieu that produced them. The transition from one language to another was a dramatic experience and, in some cases, a therapy. After having presented 'the waves' of the Romanian literary exile in France, I focused on several writers who 'struggled' with the French language. The survey of their efforts allows us to highlight their rapport with this 'borrowed idiom', to underline its virtues and analyze 'the act of writing' in French.

Mots-clés : exil, langue, identité, écrivain, pays

Keywords: exile, language, identity, writer, country

L'exil est un phénomène universel connu par toutes les époques depuis le début de l'humanité jusqu'à nos jours. Un bref regard diachronique montre que ce concept a modifié son contenu le long du temps et, c'est pourquoi, il faut l'envisager d'une manière dynamique et surtout, dans un certain contexte. Les études de spécialité en établissent une typologie fondamentale

binaire : exil intérieur et exil extérieur (proprement dit). L'exil de gré ou de force provoque une dislocation, une suite de ruptures qui se manifestent sur plusieurs plans : psychologique, identitaire et culturel.

Les raisons de l'abandon du pays natal sont aussi diverses que l'époque, l'espace géographique ou le milieu politique et culturel d'où proviennent les exilés. Dans le cas des Roumains, on peut parler plutôt d'un exil volontaire au début du XX^e siècle, une véritable émigration artistique inaugurée par le sculpteur Brâncuși en 1905 et continuée, entre autres, par les grands écrivains Tzara, Ionesco, Eliade, Cioran. Ils sont partis pour trouver d'autres sources d'inspiration, loin de leur terre natale où rien d'intéressant ne se passait. Pour eux, l'éloignement du pays natal s'est avéré être un catalyseur de la créativité, une épreuve exaltante, un gain.

L'exil volontaire est remplacé par le vrai exil, celui forcé, après l'installation du totalitarisme en Roumanie, surtout dans les années 1970-1980 lorsque le régime de Ceaușescu veut mettre en pratique les fameuses thèses de juillet 1971, pour introduire la censure, le culte de la personnalité, la terreur, la répression et pour imposer aux écrivains des sujets inspirés de la réalité socialiste.

Beaucoup d'entre eux ont été obligés de quitter le pays pour fuir les contraintes du régime, pour vivre dans un espace de liberté afin de dénoncer l'oppression et la combattre. Celui-ci correspond dans la plupart des cas à des pays de l'Europe occidentale, notamment la France, l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne. Notre ambition est de traiter du parcours de quelques écrivains qui ont choisi la France comme pays d'adoption et le français comme langue d'écriture. La perte de la langue maternelle est éprouvée comme une blessure de la mémoire ou parfois comme une mutilation. Dans le cas d'un écrivain c'est un véritable trauma, très difficile ou presque impossible à guérir. On ne peut pas dissocier la littérature de la langue ; c'est pourquoi, nous considérons que l'analyse des rapports de ces écrivains avec la langue française, l'éclairage porté sur leur imaginaire et leur passion pour la langue française pourrait contribuer à l'approfondissement de la problématique de la francophonie. Pourquoi les Roumains ont-ils choisi d'écrire en français ? Quelle est leur relation avec la langue française ?

Pendant les dernières années, la critique de spécialité s'est beaucoup préoccupée d'analyser l'exil littéraire roumain. On a vu paraître des études qui visent à réaliser une chronologie de l'exil de l'après-guerre (I. Simuț, *România literară*, nr. 24/2008), des ouvrages sur la thématique de cette littérature (Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade și literatura exilului* ; *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Mircea Popa, *Intoarcerea la Itaca*) et surtout *Enciclopedia exilului literar românesc. (1945-1989)*,

(*L'Encyclopédie de l'exil littéraire roumain. (1945-1989)*) de Florin Manolescu, livre paru en 2003. Quoique critiqué pour ne pas avoir éclairci et délimité le concept d'exil dans le cas des Roumains ou d'avoir mis en avant des critères non pertinents pour les sélectionner, l'ouvrage a quand même un grand mérite, celui d'avoir pu rejoindre les dimensions roumaine et étrangère de la vie littéraire de quelques écrivains : Eliade, Vintilă Horia, Eugen Ionescu, Cioran, Petru Dumitriu et d'autres. Ce pourrait représenter un premier pas dans l'effort d'intégrer la littérature de l'exil dans la littérature roumaine.¹

Même si le livre ne comprend pas des noms très connus comme ceux de B. Fondane ou I. Voronca, il recense un nombre impressionnant d'auteurs (254), dont 129 ont écrit au moins un livre dans une langue étrangère, d'habitude la langue du pays d'accueil. Une statistique très simple montre que, parmi eux, 76 ont choisi le français, 19 l'anglais, 13 l'espagnol, 10 l'italien et 9 l'allemand. Le choix du français caractérise surtout la génération d'exilés d'avant les années 70. Mais il faut souligner que, parmi ceux qui ont adopté une autre langue de création, il existe des écrivains qui ont choisi le français pour des ouvrages non –fictionnels, pour des essais ou des mémoires.² L'intérêt pour le français est dû à sa vocation de langue rationnelle et universelle qui s'est imposée aussi comme la langue de la liberté et des idéaux révolutionnaires contenus dans la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen » (1789), ce qui pourrait expliquer d'ailleurs sa pénétration rapide dans différents pays de l'Europe ou sur d'autres continents. Les intellectuels roumains ont choisi en grand nombre la France comme terre d'accueil, suite à notre latinité et aux rapports culturels et historiques très anciens entre les deux pays. Paris a représenté la ville magique qui a attiré les révolutionnaires roumains de 1848 et les

¹ C'est le cas, parmi d'autres de Serge Moscovici, spécialiste en psychologie sociale et mémorialiste, qui a écrit seulement en français, détenant des fonctions extrêmement importantes en France après sa fuite en 1984 : professeur à Paris VII au département d'anthropologie, directeur du Laboratoire européen de psychologie sociale à Paris (1979). À ses études de spécialité, s'ajoutent son œuvre de mémoires, *Chronique des années égarées* (1997) où il dévoile son périple à travers l'Europe en passant clandestinement les frontières de plusieurs pays (Hongrie, Autriche et Italie) pour gagner la France. On y découvre aussi l'image de la Roumanie de l'entre-deux guerres du point de vue d'un juif minoritaire ou marginal dans ce pays.

² Parmi ces exilés, on peut mentionner le rabbin Alexandru Safran qui a vécu à Genève, écrivant ses mémoires en français. Pavel Chihaiia s'est exilé en Allemagne en 1978, mais il a fait une thèse en l'Histoire des Arts à la Sorbonne qu'il a rédigé en français : *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Age*. À ces noms on ajoute celui de l'illustre journaliste Pamfil Șeicaru qui a fondé en 1928 le journal *Curentul*, mais qui a quitté la Roumanie en 1944 pour vivre trente ans à Madrid et les dernières années en Bavière. Parmi ses livres en roumain et en allemand, on trouve un ouvrage en français : *La Roumanie dans la Grande Guerre*.

intellectuels qui ont affiné là-bas leur formation. Pour l'homme politique ou pour l'artiste en danger, ce fut le centre du monde où tout pouvait commencer et recommencer, parce qu'à Paris les échos s'entendent vite, quels que soient le domaine et l'endroit d'où ils viennent.

Signe identitaire essentiel, la langue devient un choix très important pour un écrivain. Il doit décider pour quel public il veut écrire : pour les lecteurs restés dans le pays, pour ceux du pays d'accueil ou pour la communauté roumaine du pays respectif. Le passage d'une langue à l'autre est une épreuve très dure pour la plupart d'entre eux car

Le véritable exil est l'exil linguistique, le reste peut être considéré comme un voyage prolongé en Europe, dans le monde. Ils ont beau dire eux, les émigrés, pleins d'un orgueil ronflant - « *la langue roumaine est ma patrie* » - le roumain est toujours là-bas, comme le reste, loin. »

comme le dit D. Tsepeneag par la voix de l'écrivain-personnage de son roman *Hôtel Europa* (1996, 319).

Mais l'exil impose des remaniements identitaires, des renoncements et de nouvelles acquisitions qui peuvent mener au recouvrement de l'identité perdue. Élément d'altérité pour les natifs, soumis au début à un processus de déculturation, l'écrivain exilé peut surmonter ce statut par l'acculturation, voie d'accès vers une nouvelle position identitaire.

Dans son étude sur l'exil roumain, *Scritori români din exil (Écrivains roumains de l'exil)* Eva Behring réalise une taxinomie de l'identité culturelle en exil, se basant sur plusieurs critères tels que: la langue, son degré de changement, la productivité littéraire qui en découle et la stratégie des écrivains. Dans ce contexte, elle établit trois groupes d'auteurs. Dans le premier sont inclus les écrivains qui ne voient pas la possibilité d'intégration dans la culture du pays adoptif; ils emploient le roumain comme langue d'écriture, s'adressant au public de Roumanie (Paul Goma, Ion Caraion ou l'historien littéraire Ion Negoïtescu). Pour Ion Caraion, exilé à Lausanne en 1982, la perte du roumain est ressentie comme un trauma qui mène à sa mort comme poète si l'on croit à ses témoignages de l'essai *Les mots en exil* :

Depuis que je suis en exil tous les mots me font mal...Je ne peux pas quitter ma langue. Elle est comme le sang, comme l'air...La langue implique des souvenirs prénataux, le lait maternel, la semence de la source et le sang des précurseurs...Lorsque tu as passé la frontière de la langue ou qu'on t'impose de quitter son aire, il se produit une rupture irréparable. Et c'est alors que commencent l'éloignement, la solitude, le déséquilibre, l'incertitude. » (1987, 49)

Le deuxième groupe comprend les écrivains qui ont acquis une identité culturelle double, l'emploi du roumain mais aussi de la langue adoptive leur

donnant la chance d'avoir des lecteurs dans les deux pays. L'auteure y inclut la grande majorité de l'exil roumain, depuis la première jusqu'à la dernière vague. Sa liste commence par Mircea Eliade, l'exemple brillant d'acculturation, et continue avec Vintilă Horia, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, les frères Ciorănescu. Parmi les représentants de la génération jeune, Eva Behring nomme Virgil Tănase, Norman Manea, Dumitru Tsepeneag et Dorin Tudoran. Ceux qui ont renoncé à l'identité d'origine pour s'intégrer totalement dans la culture du pays adoptif forment le troisième groupe. Le représentant notoire est Cioran, qui a complètement rompu avec son identité roumaine refusant toute tentative de regagner ses appartenances en France. On connaît son attitude envers les Roumains qui ne pouvaient pas répondre au niveau de ses exigences. Paradoxalement, porteur au début d'un grand amour pour son peuple, il est parvenu à le haïr pour les traits négatifs de son identité comme : l'indolence, la passivité, le scepticisme et la religiosité mineure.

L'ouvrage d'Eva Behring fait une analyse des écrivains roumains de l'exil qui ont quitté la Roumanie après la Seconde Guerre mondiale comme elle le précise d'ailleurs dans le titre : *Scritori români din exil. (1945-1989)*. Sa perspective est historico-littéraire ; en dehors de la chronologie de l'exil, cet ouvrage nous semble couvrir de nombreux aspects qui identifient les auteurs (« L'identité culturelle et la conscience de soi - problèmes fondamentaux de l'exil littéraire », 2001, ch. III) ou qui visent leur réintégration dans la vie littéraire roumaine. (2001, Ch. V « Depuis la réception à l'intégration : l'encadrement de la littérature de l'exil dans la culture nationale. » n.t.)³

Pour analyser le rapport de ces écrivains avec la langue française, nous allons nous limiter à quelques noms qui nous permettent de présenter les divers aspects de cette relation. Cet examen devrait commencer bien avant le vrai exil envisagé par toutes les études de spécialité. Nous ne nous arrêterons pas sur les aïeux de l'exil roumain, ces intellectuels de 1848 (N. Bălcescu et C. Bolliac) pour lesquels Paris représentait le modèle traditionnel de culture et de civilisation, l'espace symbolique de la liberté. Pour ces révolutionnaires, la langue française était une langue d'élection, une langue privilégiée. La même image du français se retrouve chez les

³ Dans son étude, Eva Behring choisit la décennie comme critère pour distinguer les périodes de l'exil roumain : les années 40-50 (Mircea Eliade, C. V. Gheorghiu, V. Horia, Aron Cotruș, Pamfil Șeicaru, Emil Cioran, Horia Stamatu, George Uscătescu, Ștefan Baciu, Alexandru et George Ciorănescu, Virgil Ierunca et Monica Lovinescu), les années 60-70 (Dumitru Tsepeneag, Paul Goma, Petru Popescu, Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, I. Negoitescu, Virgil Tănase, I. P. Culianu, S. Damian, Gelu Ionescu, Gabriela Melinescu, Sanda Golopenția) et les années 80: Norman Manea, Ion Caraion, Dorin Tudoran, Matei Visniec, Bujor Nedelcovici, Nicolae Balotă, Mircea Iorgulescu etc.

grandes dames qui ont vécu en France dans un exil volontaire : Iulia Hașdeu, Anna de Noailles, Elena Vacaresco ou Marthe Bibesco. Les histoires personnelles de ces aristocrates ne déplaignent pas la perte du roumain, malgré un certain sentiment d'amertume ou plutôt de nostalgie qui se perçoit dans leurs œuvres. Pour cet exil féminin si bien encadré dans le pays d'adoption, le français représente la langue de distinction et de culture, telle qu'elle était connue au siècle des Lumières lorsque tous les diplomates de l'Europe le parlaient et tout le monde admirait ce qui était français.

Ces ambassadrices de la littérature roumaine étaient bilingues, ayant appris le français chez elles, avec des professeurs français, ou en France. Elles ont apporté une contribution exceptionnelle à la vie culturelle de la capitale française adoptant très vite les modes de vie et s'intégrant très bien dans la société française. Représentantes de marque de l'exil féminin roumain en France, elles ont gagné l'appréciation, l'amitié et l'estime des hommes politiques français comme dans le cas de Marthe Bibesco, la « Nymphé Europe » que le général De Gaulle admirait beaucoup. À sa mort, en 1970, celui-ci a déclaré : « Vis-à-vis de Napoléon, comme à tous les égards, vous êtes l'Europe. » (apud Conrad, 62) Ces Roumaines nobles sont très attachées à la langue française, à la France et à Paris, ne cessant de montrer leur passion pour la ville magique comme le fait Hélène Vacaresco lors des jours de la victoire :

Pourtant, dans un quart d'heure, je vais, je dois quitter Paris ? Nous sommes en juin, en pleines fiançailles de la rose et du rossignol. De toutes ses forces la ville de magie m'enchanté et lève en moi le cortège des souvenirs, de la fidélité immuable qui m'a liée à elle car, depuis plus de cinquante ans, je suis vouée à servir son prestige et sa gloire là-bas, chez nous où on l'adore... (apud Conrad, 62)

La France, sa culture et sa langue ont été convoitées aussi par les grands poètes du début du XX^e siècle, la majorité étant des Juifs vivant en Roumanie : Tristan Tzara, Benjamin Fondane, mort à Auschwitz, Gherasim Luca et Edouard Ilarie Voronca. On ne peut pas oublier le poète Paul Celan, juif de Bukovine qui a écrit en allemand, mais aussi en français, illustrant parfaitement le plurilinguisme. Ils représentent d'ailleurs les grands avant-gardistes qui ont beaucoup enrichi les lettres françaises. Pour ces auteurs, la langue française correspondait à leurs idées à portée universelle. Dans la culture roumaine, mineure et provinciale, ils se sentaient enfermés et coincés. Comme le dit à juste titre Dominique Carlat dans son ouvrage *Gherasim Luca l'intempestif* (1998, 60), à Bucarest, « l'intelligentsia » roumaine voyait Paris comme la capitale de la pensée et de la création où ils voulaient se rendre un jour.

La France était rêvée comme le foyer de ces pérégrinations, sa langue porteuse d'universalité disponible à l'expression de toutes les spécificités. Culturellement, le français, à l'encontre du roumain, est perçu comme une langue d'adoption, langue plurielle par essence et vivant des contestations soulevées depuis ses marges.

Ces écrivains ne se sont jamais sentis étrangers en France ; en outre, ils ont beaucoup influencé les artistes demeurés en Roumanie, en gardant des relations très fortes avec eux.

Il existe des écrivains qui veulent concilier l'universel du français avec le particulier de leur identité nationale. C'est le cas de Panaït Istrati qui nourrissait dès sa jeunesse une passion pour le français, pour la littérature française. Il s'est exilé en France, parce que ses idées socialistes s'accordaient parfaitement avec l'orientation politique de la France à cette époque-là. Dans une lettre à son mentor Romain Rolland (6 Janvier 1927) il souligne cette idée : « La France c'est le pays vers lequel tout jeune Roumain se tourne pour répondre à l'appel de la Pensée généreuse ». Il n'a jamais renoncé à son identité roumaine, puisque l'histoire de la majorité de ses romans et de ses récits est placée dans l'espace d'origine. Sa langue est parsemée d'un grand nombre de créations lexicales inédites (des mots roumains francisés). Son existence a été marquée par sa double identité dont les appartenances étaient admises ou contestées. Pour lui, le français est la langue rationnelle dont les exigences et la rigueur le font rester pendant des heures devant les grammaires et les dictionnaires. Il faut rappeler que Panaït Istrati provenait d'un milieu très modeste qui ne lui avait pas permis d'apprendre le français avec un professeur particulier. Son témoignage trahit un sentiment bizarre d'amour et de répulsion pour l'acte d'écrire en français :

Si même lorsqu'il jongle avec sa langue maternelle, écrire est un drame pour celui qui fait de sa vocation un culte, qu'est-ce que cela doit être pour moi qui, dans mon français de fortune, en suis encore aujourd'hui à ouvrir cent fois par jour le dictionnaire pour lui demander par exemple quand on écrit *amener* et quand *emmener*. Mais c'est l'enfer! J'avance comme une taupe obligée de monter un escalier brûlant. Et je souffre dans tous mes pores ne sachant presque jamais quand j'améliore et quand j'abîme mon texte...dès le début l'ignorance de la langue me fit payer chèrement la joie d'écrire en français. Ma poitrine était un haut fourneau plein de métaux en fusion qui cherchaient à s'évader et ne trouvaient pas de moules prêts à les recevoir. Toutes les minutes j'arrêtais la matière incandescente, pour voir s'il s'agissait de deux *l* ou d'un *e* grave, de deux *p* ou d'un seul, d'un féminin ou d'un masculin. Je ne sais pas comment je ne suis pas devenu fou à cette époque-là [...].Y a-t-il jamais eu, dans l'histoire, un autre fichu écrivain de mon type? (Istrati, 1969, 9-10).

La vocation rationnelle, la clarté et l'élégance de la langue française ont attiré aussi Cioran qui, malgré le « cauchemar » de l'écriture en français renonce à sa langue maternelle à laquelle il reproche l'ambiguïté et les contradictions auxquelles il voulait échapper. Il s'est décidé de rompre avec le roumain en 1936, en France, dans un village près de Dieppe pendant un exercice de traduction de la poésie de Mallarmé. Mais, comme il l'a reconnu, écrire en français lui a semblé être un exercice plus difficile qu'il ne l'avait cru, « une expérience terrible ». Le philosophe reconnaît qu'il a quitté le roumain pour chercher la liberté et l'espoir. Or le français possède cette vertu d'être la langue de la liberté et d'humanisme. Le régime politique roumain de l'après-guerre n'aurait jamais accepté ses idées et ses œuvres. C'est pourquoi, il fallait passer au français et abandonner le roumain et la Roumanie qui ne représentaient pour lui que le passé. Cette aventure s'avère très difficile mais, grâce aux qualités de la langue française, notamment sa rigueur cartésienne, il est arrivé à se discipliner, à s'ordonner sinon il aurait perdu la raison. Perçu d'abord comme une camisole de force, « cet idiome d'emprunt » joue pour lui le rôle d'une thérapie. Dans « Lettre à un ami lointain » du volume *Histoire et utopie* Cioran relève les vertus de sa nouvelle langue en lui rendant un vrai hommage :

Ce serait entreprendre le récit d'un cauchemar que de vous raconter par le menu l'histoire de mes relations avec cet idiome d'emprunt, avec tous ces mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, effrayant de précisions, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité. Comment voulez-vous que s'en accommode un scythe, qu'il en saisisse la signification nette et les manies avec scrupules et probité? Il n'en existe pas un seul dont l'élégance exténuée ne me donne le vertige, plus aucune trace de terre, de sang, d'âme en eux. Une syntaxe d'une raideur, d'une rigidité, d'une dignité cadavérique les enserre et leur assigne une place d'où Dieu même ne pourrait les déloger. Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble et trop distinguée à mon gré. (1960, 9-10)

Dans le cas de Cioran, on peut parler d'une certaine diglossie, parce que dans le code oral, son français ne s'élevait pas à la perfection de l'écrit. Son accent valaque a maintenu le complexe du métèque qui l'a hanté toute sa vie. En contrepartie, à l'écrit, Cioran a employé un français pur, néo-classique :

C'est un défaut d'élocution, mes balbutiements, ma façon saccadée de parler, mon art de bredouiller, et surtout l'obsession cuisante de mon accent qui m'ont poussé, par réaction, à soigner mon style en français et à me rendre quelque peu digne d'une langue que je massacre, par la parole, tous les jours (Cioran, *Cahiers*, 53)

Devenu un grand styliste français, Cioran a refusé de parler roumain même avec ses amis.

Dans la lignée de Cioran se situe Ionesco chez qui on découvre une rivalité œdipienne entre les deux langues. Il s'est senti en exil plutôt en Roumanie qu'en France, comme il le montre dans son livre *Antidotes* : « Le français a été ma première langue. J'ai appris à lire, à écrire et à compter en français ; mes premiers livres, mes premiers auteurs sont français. Ce qui m'a beaucoup coûté a été plutôt le contact avec la culture roumaine. » (1977, 100) Ses témoignages montrent un jeune malheureux, scindé, écartelé entre deux identités. La présence de l'absurde dans son théâtre pourrait trouver l'explication dans quelques séquences de sa vie, dès l'enfance. Il est de langue maternelle française et de langue paternelle roumaine. Il naît en Roumanie, il est élevé en France et il y vit jusqu'à treize ans, retourne en Roumanie, revient en France vers vingt-six ans : « il a fallu me réhabituer. Cet apprentissage, ce désapprentissage, ce réapprentissage, je crois que ce sont des exercices intéressants. » (1977, 128) Ce va-et-vient entre deux pays, deux langues et deux cultures est une source de rupture intérieure, c'est un entre-deux qui scelle une période de sa vie, de double exil, d'étrangeté.

Les écrivains rappelés entretiennent une relation complexe avec la langue française. Les raisons de leur choix sont diverses : ils veulent s'exprimer dans une langue d'élection, symbole d'une grande culture ou ils cherchent sa vocation rationnelle, cartésienne. En plus c'est l'universalité du français qui correspond à leurs idéaux. Ils aspirent à exprimer leurs pensées dans une langue de la liberté, de participer à une culture prestigieuse, de réaliser par l'écriture un idéal spirituel et affectif ou d'essayer tout simplement d'établir un dialogue avec l'Autre dans un contexte nouveau. Quant au passage d'une langue à l'autre, ils ont des opinions différentes, de l'acceptation du bilinguisme ou du plurilinguisme. Malgré les épreuves dures de passage au français pour certains, la majorité de ces écrivains ont montré leur passion pour cette langue, en l'idéalisant. Les écrivains cités dans cette étude représentent la partie émergée de l'iceberg ; leurs œuvres ont une place bien marquée dans l'Europe plurilingue où le français s'efforce de garder son universalité.

Textes de référence

CARAION, Ion. « Les mots en exil » in Louis Bolle, *Marges et exil. L'Europe des littératures déplacées*. Bruxelles : Labor, 1987.

CIORAN, Emil. « Lettre à un ami lointain », in *Histoire et utopie*. Paris : Gallimard, 1960.

CIORAN, Emil. *Cahiers*. Gallimard, : 1977.

IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Paris: Gallimard, 1977.

ISTRATI, Panait. « Préface à Adrien Zograffi ou les aveux d'un écrivain de notre temps », *Vie d'Adrien Zograffi*. Paris : Gallimard, 1969.

TSEPENEAG, Dumitru. *Hôtel Europa*. Paris : P.O.L., 1996.

Bibliographie

- BEHRING, Éva. *Scriitori români în exil. 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*. Traduction en roumain par Tatiana Petrache et Lucia Nicolau, București : Ed. Fundației culturale române, 2001.
- BRINCOURT, André. *Langue française, terre d'accueil*. Paris: Éditions du Rocher, 1997.
- CARLAT, Dominique. *Gherasim Luca, l'intempestif*. Paris : José Corti, 1998.
- COMBE, Dominique. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette, 1995.
- CONRAD, Jean-Yves. « Un apport fondamental à la francophonie : la présence roumaine à Paris » in *Francophonie roumaine et intégration européenne*, (Sous la direction de Ramona Bordei-Boca, Actes du colloque international Dijon 27-29 oct. 2004). Centre Gaston Bachelard, Université de Bourgogne, France.
- DELBART, Anne-Rosine. *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Presses universitaires de Limoges, 2005.
- MANOLESCU, Florin. *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)*. București: Ed. Compania, 2003.

Le sentiment de l'aliénation dans *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini

Ioana PUȚAN
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé : Le roman *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini met en scène le personnage de Samia qui se construit autour du thème de l'aliénation : personnage déterritorialisé, en rupture avec sa famille et en quête de soi, qui vit un profond sentiment d'aliénation, de mal-être, la souffrance, l'humiliation, la stigmatisation étant des leitmotifs de sa vie en tant qu'individu appartenant « à la deuxième génération ». Élevée entre deux modes de vie et deux cultures, Samia devient le prototype de l'individu menant une existence sous le signe de l'altérité, car il appartient à deux univers différents, la France, le pays de sa naissance, et la famille, ancrée dans les traditions du pays d'origine, deux univers que le personnage essaie de réconcilier mais qui, à tour de rôle, le renient ou le marginalisent, à cause de sa double appartenance.

Abstract: The novel *Ils disent que je suis une beurette* of Soraya Nini brings to life the character of Samia which is built around the theme of alienation: deterritorialized character, breaking with her family, in search of herself, who lives a strong sense of alienation, because of the suffering, of the humiliation, of the stigmatization which seem to be leitmotifs of her life as an individual belonging " to the second generation ". Brought up between two lifestyles and two cultures, Samia becomes the prototype of the individual who leads an existence under the sign of the otherness because he belongs to two different worlds, France, country of his birth, and his family, anchored in the traditions of the country of origin, two worlds that the character tries to reconcile but which, alternately, deny him or marginalize him, because of his dual identity.

Mots-clés: aliénation, exclusion, mal-être, altérité, différence

Keywords: alienation, exclusion, unhappiness, otherness, difference

Les années '80 ont vu naître en France une littérature à laquelle écrivains et critiques n'ont pas réussi jusqu'à présent à attribuer une appellation unanimement acceptée : il s'agit d'une littérature écrite par les enfants des immigrés d'origine maghrébine qui sont nés sur le territoire français ou qui y sont arrivés dès leur enfance. On l'appelle « littérature beur »¹,

¹ La grande partie de la critique conteste cette dénomination (même si à un certain moment on la considérait comme neutre), de même que certains écrivains, qui n'acceptent pas qu'on les considère « des écrivains beurs », comme par exemple Leïla Sebbar : « Quand on lui

« littérature de la deuxième génération », « littérature migrante »², « littérature de l'immigration », « littérature de la banlieue » ; on l'attache soit à la littérature arabe, maghrébine, soit à la littérature européenne et même à la littérature étrangère. Dans les librairies ou dans les bibliothèques, elle est souvent répertoriée dans la section « immigration » étant par conséquent rejetée du champ littéraire et rangée dans le domaine de la sociologie. Ainsi cette réalité indique-t-elle que cette littérature est contestée et située par les critiques en marge de la littérature nationale.

Malgré son statut, cette littérature a donné aux enfants des immigrés la chance de s'exprimer, de « faire passer [leurs] propres messages par l'écriture » (El Galaï 2005, 9) et d'« éclairer une zone de mutisme. » (Sebkhi 1999, §31) Les écrivains qui s'en revendiquent s'intéressent surtout à la vie que les jeunes issus de l'immigration mènent dans des cités presque coupées du reste du monde. En racontant les choses de l'intérieur (les écrivains de même que leurs personnages sont nés ou ont vécu une partie de leur vie dans des banlieues), les auteurs donnent un peu plus de vraisemblance aux histoires qu'ils racontent³ et aux personnages qu'ils mettent en scène.

demande comment elle se situe en tant qu'écrivain, Leïla Sebbar a bien du mal à répondre. Elle n'est ni écrivain algérienne, ni écrivain maghrébine de langue française, puisque le français est sa langue maternelle, ni écrivain « beur », puisqu'elle n'a pas vécu l'immigration. Alors elle répond *écrivain français* » (interview avec Leïla Sebbar, propos recueillis par Nelly Bourgeois). Pourtant, il ne faut pas oublier que pour certains, le mot « beur » renvoie à une certaine identité qui ne peut être dénommée autrement : « Beur est donc un mot bien français qui renvoie au béton et au monde du travail. Mais ce n'est ni un concept ni un ghetto : il désigne des sensibilités et des cultures différentes. D'ailleurs, certains d'entre nous le récuse et préfèrent se définir comme Arabes ou Berbères de France. Le terme beur a été tellement utilisé par le pouvoir dominant dans le sens d'une assimilation pure et simple que, pour ne pas devenir "fromage", de nombreux jeunes se sont radicalisés dans la référence à leur langue maternelle, ou à une espèce d'arabité conceptuelle, en réaction à la négation de leur identité. Mais l'important n'est pas la revendication de telle ou telle appellation, c'est l'affirmation d'une identité, actuellement laminée par un jacobinisme outrancier qui fait l'objet du consensus de tous les partis politiques. » (Kettane 1986, 21)

² Habiba Sebkhi, dans son article « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" » n'approuve pas cette appellation : « La littérature beur relèverait-elle alors de la littérature migrante ? On entend par ce terme que le sujet écrivain a émigré d'un lieu d'origine vers un autre lieu. Or, le sujet beur n'a ni émigré ni immigré. De plus la littérature migrante est une écriture du deuil, de la perte, de la dépossession nostalgique du pays, des origines (...). Or, aucune trace de cela dans la littérature "beur" dont la production révèle une mémoire du pays d'origine fictive et un solide ancrage dans "l'Ici". » (§ 11)

³ Dans la plupart des cas, l'expérience personnelle des écrivains joue un rôle important dans la création de l'œuvre, c'est-à-dire ils s'inspirent plus ou moins de leur propre expérience, leurs œuvres ne pouvant pas être séparées d'une manière nette de leur expérience. Dans ce sens, il faut souligner le fait qu'il n'est pas toujours facile de connaître toujours l'impact de l'autobiographie de tel ou tel écrivain sur son œuvre d'autant plus que beaucoup d'entre eux nient s'être inspirés de leur propre vie.

À ses débuts, cette littérature ne donne la parole qu'à des hommes, tels qu'Azouz Begag, Mehdi Charef, Akli Tadjer qui construisent leurs romans autour des personnages masculins – des immigrés ouvriers, rejetés par les Français, vivant à la périphérie des grandes villes, dans des cités de transit.

Mais, les dernières années, un nombre croissant de femmes issues de l'immigration maghrébine a fait son apparition sur la scène littéraire et a pris la parole ; elles ont ainsi le courage de ne plus obéir aux lois ancestrales – les lois du silence - qui exigeaient à la femme de se taire chez elle de même que dans la société. Dans ce sens, Sakinna Boukhedenna rappelle que dans une famille musulmane traditionnelle, le seul droit attribué à la femme par les hommes de la famille était celui de se taire « comme si femme arabe à leurs yeux voulait dire : maison, chiffon, enfant et ferme ta gueule. » (Boukhedenna 1987, 55)

« À cheval sur plusieurs langues, plusieurs cultures et plusieurs imaginaires » (Albert 2005, 82), Soraya Nini, Ferrudja Kessas, Sakinna Boukhedenna, et plus récemment Souâd Belhaddad, Faiza Guène, et la liste peut continuer, prennent la plume en tant qu' « écrivain[e]s dit[e]s pluri-culturel[le]s »⁴ et créent des œuvres mettant en scène des personnages déterritorialisés, confrontés à la société, en rupture avec leur famille, en quête de soi et des origines.

Soraya Nini, à laquelle nous nous intéressons ici, construit son roman *Ils disent que je suis une beurette*⁵ (1993), tout comme d'autres représentantes de la littérature féminine de la deuxième génération, autour du personnage de la jeune fille issue de l'immigration maghrébine : appelée souvent « beurette », elle se trouve tiraillée entre deux mondes différents – la famille traditionnelle et la société française - qu'elle essaie toujours de réconcilier, afin de bâtir une identité propre se revendiquant de la culture des parents ainsi que de la culture du pays dit « d'accueil ». Le personnage mène une vie sous le signe de « l'entre-deux » (la jeune fille appartenant à la deuxième génération vit entre deux nations –l'Algérie ou le Maroc, le pays de ses ancêtres, et la France, son pays ; entre deux cultures – la culture arabo-musulmane et la culture occidentale ; entre deux modes de vie – un mode de vie qui prône le respect des traditions millénaires et un autre qui confère à la femme les mêmes droits qu'à l'homme) ; elle est accablée par un profond sentiment d'aliénation, de mal de vivre qui est le résultat du

⁴ Régine Robin, « Un Québec pluriel », *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, éd XYZ, Montréal, [1993] 1998, p.367-377, citée par Tina Mouneimne-Wojtas dans son article « Autoréception des écrivains migrants au Québec », publié dans *1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, sous la direction de Marc Arino et de Marie-Lyne Piccione, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p.71

⁵ Dorénavant désigné à l'aide du sigle DSB, suivi du numéro de la page.

dilemme qui la poursuit toute sa vie : comment être soi-même lorsque, dans la construction de l'identité, il faut tenir compte des réalités contradictoires qu'il faut apprendre à réconcilier ?

Même si, dans la plupart des cas les écrivaines migrantes refusent de reconnaître l'impact de leur propre vie sur leur création littéraire, nous osons affirmer que le personnage féminin principal de Soraya Nini, Samia, ne peut être séparé de la subjectivité de l'écrivaine⁶. De même que sa créatrice, elle est née en France dans une famille d'immigrés d'origine algérienne et a vécu dans une « cité », marginalisée, stigmatisée en tant qu'« étranger du dedans. » (Durmelat 2008, 50) Samia devient ainsi le prototype de la jeune fille en quête d'une identité individuelle qui lui permette de dépasser le déchirement moral.

Le destin du personnage de Soraya Nini se construit sous le signe de la perte, du manque, de la non-coïncidence. De ce fait, Samia vit un profond sentiment d'aliénation ; la souffrance, l'humiliation, la stigmatisation semblent être des leitmotifs de sa vie d'individu appartenant « à la deuxième génération » : « Partout où la vie n'a pas en soi sa suffisance, partout où la vie s'éprouve comme carence d'elle-même, partout où la vie est attendue de la vie (...), partout où par conséquent la vie n'est qu'une médiation, partout (...) est l'aliénation. » (Grimaldi 1972, 11)

Dans le roman que nous analysons, nous pouvons parler de l'aliénation à plusieurs niveaux. On pourrait représenter ce phénomène à l'aide d'une pyramide : à la base, se trouve l'aliénation de l'espace (l'appartement pauvre, l'immeuble suffoquant, infect, que même la pluie n'arrive pas à nettoyer, la délimitation nette entre la banlieue et les quartiers chics des Français de souche) ; il y suit l'aliénation des relations familiales (la violence, la communication impossible) et, au sommet, l'aliénation de l'individu.

En même temps, il faut ajouter que le concept d'« aliénation » repose sur la notion de « dépossession » : dans notre cas, Samia a perdu ses repères à cause de la différence culturelle qui marque son existence et de l'isolement social dans lequel elle vit. Elle se sent perdue et arrive avec difficulté à se construire une identité. Ainsi, selon Marie-France Rouart, l'aliénation de l'individu représente-t-elle une « forme particulière de "désespoir humain" qui transforme la vie de l'individu en cauchemar et les relations de famille

⁶ Nous pourrions même considérer Samia comme un « personnage-embrayeur », c'est-à-dire un « personnage porte-parole » de l'auteur. Dans ce sens voir l'article de Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Bartheset al., *Poétique du récit*, p.122.

dans des manifestations de l'horreur et du mépris »⁷. Par conséquent, quand on dit « aliénation », on dit « déracinement », « solitude », « souffrance », « humiliation ».

Dans le cas de Samia, le « déracinement », l'« humiliation » et même l'exclusion sont inclus dans le terme de « beurette ». Dans ce roman, l'emploi de ce terme peut avoir un double rôle : il sert à la fois d'« ancrage référentiel » - il indique que la jeune fille appartient à l'immigration et qu'elle vit dans une banlieue -, et d'« allusion implicite » à un rôle « pré-programmé » (Hamon 1977, 127) – c'est-à-dire à un destin en tant que « Autre », être différent, stigmatisé. Étant donné sa présence dès le titre, le terme de « beurette » peut être considéré comme un substitut du nom propre du personnage féminin ; par conséquent, nous pourrions parler d'un « nom transparent » (Hamon 1977, 150) qui anticipe et préfigure le destin de Samia.

En parcourant les premières lignes du roman, le lecteur se rend compte que le mot « beurette » est employé par « les autres », ceux qui vivent au-delà des murs invisibles de la cité, pour dénommer les jeunes filles issues de l'immigration maghrébine : « Je suis née au Paradis, et il paraît que je suis une „beurette“, ça veut dire „une enfant d'immigrés“. » (DSB, 9) Cette phrase indique que la narratrice ne se sent pas concernée par cette étiquette que les Français collent aux jeunes issues de l'immigration maghrébine. Dès le début du récit, Samia se considère avant tout Française, car elle est née sur le territoire français, mais elle est consciente que les « Autres », c'est-à-dire les Français de souche, voient en elle un être « différent », une « étrangère ».

D'ailleurs, le lecteur se rend compte dès le titre que l'appellation « beurette » est attribuée au personnage féminin, et implicitement à sa créatrice, par une société pour qui les personnes d'origine algérienne appartiennent plutôt à la communauté « beur » qu'à la communauté française. Dans ce sens, Barbara Boyer remarque que « la pluralité ethnique et culturelle du "beur" ne répond pas aux critères identitaires de ce que constitue "être français" dans l'imaginaire national. Les appellations stéréotypées, généralement attribuée aux personnes issues de l'immigration maghrébine marquent, par leur effet de ghettorisation, une certaine désappartenance identitaire à la France. » (Boyer 2002, 297)

⁷ Citation reprise de l'article « Le problème de l'aliénation dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles », *Acta Fabula*, Notes de lecture, de Simona Jişa publié sur <http://www.fabula.org/revue/document4757.php>. L'article représente un compte-rendu de l'ouvrage *Les Structures de l'aliénation* de Marie-France Rouart, paru aux éditions Publibook en 2008.

L'appel au discours indirect dans le titre met en évidence le fait que Soraya Nini n'accepte pas l'emploi de cette appellation qui, dans beaucoup de situations, a une connotation négative, voire péjorative. En effet, dans une lettre envoyée à Alec Hargreaves, l'écrivaine avoue qu'on lui a imposé en quelque sorte ce titre : elle aurait voulu appeler son récit *L'Entre-deux*, tandis que son éditeur aurait voulu l'appeler *La Beurette*. Comme un compromis, ils ont trouvé le titre *Ils disent que je suis une beurette*⁸. Aussi, pouvons-nous affirmer que, dans son roman, Soraya Nini ne se propose pas de mettre en évidence que le personnage féminin n'appartienne à aucune des deux cultures ; tout au contraire, ce qu'elle veut souligner, c'est que son personnage, ne se sentant plus concernée par une culture musulmane trop traditionaliste qui ne réussit plus à l'influencer sur le plan de l'identité, se sent avant tout « Française » sans pour autant renier son côté algérien :

Etre pareille aux Français et rester différente (...). Nos parents, immigrés ou pas, anciens combattants, harkis, pacifistes, nos parents, en tout cas tous Algériens, n'auraient jamais osé. Pire, de leur temps, ils auraient jugé la démarche traîtresse. L'exigence d'une identité française ! La hardiesse de demander des comptes à la République ! Aujourd'hui, ils l'approuvent. Trouvent même qu'elle est juste. Légale. (Belhaddad 2001, 143)

Il semble que, dans le cas de la jeune fille, l'aliénation vienne du désir d'être reconnue en tant que citoyen français à part entière qui porte en lui les traces visibles de ses origines étrangères et qui souhaite une intégration réussie dans la société ; c'est un désir commun à tous ceux qui sont issus de l'immigration et qui habitent des banlieues conceptuellement situées à la périphérie de la nation française. Les personnages des œuvres appartenant à la littérature de la deuxième génération éprouvent tous le fait de se sentir étrangers dans leur propre pays comme une douloureuse et violente aliénation (Grimaldi 1972, 39) ; fils et filles d'immigrés, ils souhaitent tous obtenir la reconnaissance que leurs parents n'ont pas eue.

Samia passe son enfance et sa jeunesse dans la cité HLM « Le Paradis » de Toulon, cité qui, malgré son nom, a perdu presque tout signe de vie : il n'y a plus de parcs, les immeubles sont sombres, misères, les relations entre les gens se sont dégradées. Il s'agit d'un univers étouffant qui refuse une existence respectable à ceux qui y vivent, hommes et femmes, jeunes ou

⁸ Il nous semble intéressant de rappeler qu'au moment où on lui a proposé d'adapter pour le cinéma son roman, Soraya Nini a demandé qu'on change le titre : « Je n'avais qu'une exigence : que le titre *Ils disent que je suis une beurette* soit changé, car il avait été choisi par mon éditeur ; le terme "beur" ne correspond plus à une réalité ; le terme correcte c'est "enfant d'immigré", et je parle moi-même volontiers des "rebeu" [...]. Le sujet essentiel du livre comme du film, c'est le déchirement vécu par Samia entre deux cultures [...]. C'est une situation complètement schizophrénique, et c'est pour refléter cela que le titre initial du film était : *L'entre-deux*. » (Nini, entretien, cité par Barbara Boyer, p. 309).

adultes, d'où un fort sentiment d'exclusion. Dans ce monde, leur vie n'est qu'une suite de souffrances, de combats perdus à l'avance.

Dès un âge tendre, Samia devient consciente de sa différence, de son étrangeté, à cause de son nom à résonance étrangère et de ses traits physiques. La découverte de cette altérité sera vécue à travers les années comme un exil intérieur qui anime le sentiment de l'aliénation : « Souvent, il m'apparaît que je porte trop de signes distinctifs. J'ai l'impression d'être une fourmi égarée, qui chercherait à s'intégrer dans une autre fourmilière, qu'on reconnaît tout de suite, à qui on le fait sentir, qu'on met à l'écart »⁹.

Au fur et à mesure, Samia comprend que la famille et l'Islam sont coupables du mal-être qu'elle ressent, de sa difficulté à s'intégrer dans la société française. Sous l'influence de ses lectures où des personnages opprimés exigent qu'on leur respecte les droits, la jeune fille finit par considérer que les deux composantes primordiales de la communauté maghrébine traditionnelle ne font qu'enchaîner la femme par des lois ancestrales qui l'empêchent d'avoir une vie normale : « Il paraît que c'est la religion qui veut ça, et que chez nous la femme n'a pas le droit de faire telle ou telle chose, en bref, de vivre normalement! "Ça ne se fait pas chez nous", c'est la phrase magique pour dire qu'il lui faut absolument rester enfermée! » (DSB, 6)

Samia fait référence ici à toute une communauté, la communauté arabe, qui continue à vivre selon des coutumes et des lois millénaires, quoiqu'elle se trouve depuis de nombreuses années en France. Les guillemets indiquent clairement un discours n'appartenant pas à la narratrice mais aux « autres » ; cette fois les « autres » représentent des gens issus de l'immigration qui conçoivent leur vie comme s'ils se trouvaient encore en Algérie, vie que la jeune fille ne reconnaît pas et ne veut non plus vivre. Par conséquent, elle se voit obligée à prendre ses distances : son rêve de liberté se heurte aux valeurs musulmanes de sa famille et de la communauté, les deux capables de tout pour préserver les traditions du pays des ancêtres. L'aveu de la jeune fille au sujet du Ramadan y est éloquent : « Moi, je ne sais plus ce que je dois croire » (DSB, 90). Elle se sent complètement aliénée par la religion musulmane de ses parents : « C'est vrai que mon father et ma mother prient, mais jamais on a su ce que cela voulait dire. Aucune explication, aucune histoire racontée sur la religion. Et d'un coup, on nous dit que c'est la religion qui nous interdit de vivre comme on le voudrait » (DSB, 122). Ayant une telle attitude envers une composante essentielle de la religion musulmane, la jeune fille souligne qu'elle est décidée de rompre le lien qui l'attache à sa famille et à sa communauté.

⁹ Daniel Biyaoula, *L'impasse*, Présence Africaine, 1996, p.224, apud Christiane Albert dans *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, éd. Karthala, Paris, 2005, p.92.

Barbara Boyer y voit même une « rupture idéologique qui s'est effectuée entre la génération des anciens et celles des enfants qui se sent tributaire de traditions religieuses dont elle ne connaît même plus l'origine. » (Boyer 2008, 326) Aussi, Samia décide-t-elle de laisser derrière elle toutes les valeurs dans lesquelles elle ne croit pas, des valeurs qui ne peuvent pas définir sa vie de Française à part entière. Le fait d'être née, élevée et éduquée dans la société française lui offre la chance de comprendre que sa famille, de même que toute la communauté maghrébine, approuvent, par leur conduite selon des lois qui ne laissent pas de place et de droits à la femme, « l'aliénation des femmes par les hommes. » (Boyer 2008, 326)

Il n'y a rien qui se fait 'chez nous' ! La religion, elle a bon dos quand même ! C'est trop facile ! On ne nous a jamais parlé de la religion [...]. Jamais on ne me demande mon avis, si je suis d'accord ou pas. Pour moi, ce n'est pas ça la religion. Je ne sais pas vraiment ce que c'est, mais je ne peux pas croire que c'est uniquement des interdictions qui nous rendront heureux. Du moins pour la femme, parce que les hommes s'en sortent plutôt bien, dans cette histoire. Je suis sûre que le Livre a été écrit par un homme. Ce n'est pas possible autrement, une femme n'aurait pas pu enfoncer et trahir ses propres sœurs ! [...] A la base, [les hommes] sont déjà méchants, et la religion ne leur sert qu'à assouvir leur méchanceté. (DSB, 123)

La maison finit par devenir pour Samia une véritable prison où il faut agir selon des règles établies à l'avance « puisque l'honneur de toute la famille repose au premier chef sur [la] réputation [des filles] » (Huughe 2001, 71), sur leur virginité qui symbolise aussi « "une arabité" que les parents, c'est-à-dire la première génération, essaient à tout prix de préserver. » (Huughe 2001, 76)

C'est ainsi que la révolte et la transgression des coutumes ancestrales entraînent la souffrance physique et morale, car la famille musulmane traditionnelle semble parfois faire abstraction du fait que ses filles sont avant tout des Françaises libres, le père ou le frère aîné n'hésitant pas à les punir d'une manière exemplaire pour leur audace. Dans son ouvrage *Écrits sous le voile, romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Laurence Huughe remarque elle aussi que « la violence qui s'exerce contre les fillettes et les jeunes filles est (...) omniprésente dans les récits » (2001, 74) des écrivaines de la deuxième génération. Dans notre cas, Samia se fait battre par son frère aîné à cause d'un retard de quelques minutes :

Tu te fous de ma gueule ! Sale garce, espèce de pute ! (...) Il [son frère aîné] se retourne et me colle une autre gifle (...), fonce carrément sur moi, je me retrouve par terre. Il prend sa ceinture et me frappe avec (...). Ma mother ne l'arrête pas (...). Le pire c'est quand il lâche la ceinture pour me donner des coups de pied dans le ventre (...). Je crie de douleur, d'effroi et d'horreur. (DSB, 113)

Pourtant, ce manque de liberté va être renversé par la jeune fille qui va puiser dans cette contrainte la force nécessaire à sa quête identitaire.

À la suite de cet épisode, Samia se replie de plus en plus sur elle-même. Même si elle fait partie d'une famille nombreuse (elle a encore trois sœurs et trois frères), elle ne trouve personne à qui confier ses secrets ou ses souffrances ; et en parler à ses parents, c'est une chose qu'elle ne peut même pas envisager. Lorsqu'elle tombe amoureuse de Ludovic, un jeune Français qu'elle rencontre au lycée, Samia est obligée de vivre cette histoire d'amour en silence et dans une sorte de « clandestinité » : si elle a honte d'être « l'Autre » (elle se rend compte que le jeune homme ne comprendra jamais toutes les interdictions dictées par sa religion et qui régissent sa vie), elle a aussi peur d'être aperçue par quelqu'un qui la connaît. La jeune fille sait que tout homme de sa famille a « droit de vie et de mort » sur elle au cas où il a l'impression qu'elle pourrait tacher l'honneur du clan. Malgré tous ses efforts, elle a l'impression de ne plus obéir aux traditions musulmanes : « Je n'ai pas le droit d'avoir envie de quoi que ce soit. Et surtout pas de sortir avec un garçon, je n'ai pas le droit d'être amoureuse! Tu ne te rends pas compte de la galère que c'est. J'ai trop peur de ma famille et j'ai trop honte de le raconter à un mec. » (DSB, 138). Son appartenance à une famille dont les relations sont basées sur des interdits devient par conséquent la cause de l'échec de sa relation amoureuse avec le jeune Français :

Je ne sais pas si c'est moi qu'il a rejetée, ou le fait que je ne puisse pas être comme les autres. De toute façon, je ne peux être que différente [...]. Il est sûr qu'un garçon ne peut s'attacher à une fille comme moi. Je suis là, quelle que soit la direction que je veux prendre, avec des sens interdits [...]. Je suis triste parce que Ludovic m'a lâchée, pas parce qu'il ne veut plus de moi, mais pour tous les interdits que je représente... (DSB, 149)

La seule échappatoire qui existe pour Samia semble être l'école : « [L'école] est "la liberté volée...le lieu où l'on peut s'imaginer autre et parler des études qui lui entrouvraient des portes vers un avenir différent, moins désespéré que celui de sa mère. » (Huughe 2001, 77) Si au début, elle a du mal à s'adapter au système d'enseignement, car elle se sent marginalisée, elle finit par comprendre que l'école est son unique « planche de salut »¹⁰, son espoir à une vie en toute liberté, à une vie différente de celle de ses parents. En même temps, quand elle réussit à avoir son CAP, Samia se rend compte que c'est son premier succès. L'école devient ainsi le synonyme de la réussite, d'un avenir meilleur.

¹⁰ Propos de Jean Michel Olle parus dans l'article « Les cris et les rêves du roman beur » in *Le Monde Diplomatique*, octobre 1988, cités par Fatiha El Galai.

Cependant, pour arriver à y voir un atout, Samia doit dépasser de nombreux obstacles que l'école française dresse encore contre les élèves issus de l'immigration. C'est le système qui décide quelles sont les études qu'elle devrait faire et cette décision est prise sans demander son avis. Se retrouvant orientée vers un métier qu'elle n'aime pas, Samia finit par se sentir marginalisée. Dans ce sens, Fatiha El Galaï observe que « aguillés sur des filières qu'ils n'ont pas choisies et forcés d'apprendre des métiers imposés, ces enfants [issus de l'immigration maghrébine] voient dans cette institution la principale responsable de leur marginalisation et adoptent, à leur tour, une attitude provocatrice qui ne peut que contribuer à les marginaliser davantage. » (El Galaï 2005, 94) Au lieu d'offrir les mêmes chances à tous, l'école devient un endroit de l'exclusion, de l'isolement, qui ne fait qu'accentuer le sentiment d'aliénation que ressent Samia. Pour la jeune fille, l'école est aussi un lieu imprégné de racisme : quand, après avoir été transférée en « sixième des nuls, la classe spécialisée des cancre » (DSB, 21), Samia demande qu'on lui donne la chance de passer un examen qui lui permette d'accéder en sixième normale, l'institutrice n'hésite pas à la qualifier comme élève en situation d'échec ayant enfin trouvé sa place : « Mais ma pauvre petite, c'est trop tard pour toi. Tu ne peux même pas le passer, cet examen, tu n'y arriveras pas! » (DSB, 22). De tels épisodes lui font sentir à tout moment qu'elle est une étrangère dans son propre pays et Samia a l'impression qu'elle a manqué son chemin. Longtemps, elle verra dans l'école un espace où les enfants d'immigrés sont stigmatisés : « Au collège des "normaux" (...), j'aime pas quand on y va là-bas, ils nous regardent tous de la tête aux pieds comme si on était des débiles. » (DSB, 23)

Mais cette vie sous le signe de l'aliénation, de l'exclusion ne peut continuer à l'infini, surtout que l'école a constitué aussi un facteur de rupture entre la jeune fille et sa famille. Après une vie faite d'interdictions, Samia décide de prendre son destin de ses propres mains et le départ devient la seule solution envisageable : ce n'est qu'en quittant le foyer familial et sa communauté que la jeune fille pourra rêver d'une existence paisible et d'une intégration réussie dans la société française : « Peut-être qu'elle a pensé que je n'oserais pas m'en aller. Mais là, maintenant, elle est obligée de se rendre à l'évidence (...). Je m'en vais, tout m'est égal (...). Je n'en ai rien à foutre de l'autorisation, j'ai décidé de m'en passer. Je ferai ce que j'ai dans la tête. » (DSB, 257)

Par ce départ, Samia exprime son refus d'adhérer aux règles qui régissent la communauté algérienne. En même temps, elle manifeste son désir de se construire une identité complexe où l'Occident et l'Orient s'entremêlent, identité qui soit acceptée de tous, qu'ils soient Français de souche ou immigrés maghrébins. Dans ce sens, nous reprenons les paroles du

personnage d'Akli Tadjer qui dit : « Avoir le cul entre la France et l'Algérie, c'est avoir le cul mouillé, et je ne supporte pas d'avoir les fesses mouillées. Il y a longtemps que j'ai pigé que pour être bien dans sa peau et à l'aise dans ses babouches, il ne fallait surtout pas choisir entre la France et l'Algérie...d'ailleurs, pourquoi choisir puisque j'ai les deux... » (Tadjer 1984, 174) Fille d'immigrée, partagée entre deux cultures, Samia veut ainsi avoir ses propres racines, consciente que « le déchirement entre deux cultures ne peut durer indéfiniment. » (El Galai 2005, 182)

Chez Soraya Nini, le sentiment de l'aliénation renvoie à la souffrance, à l'étouffement, à la rupture. Il domine la vie de Samia qui, n'en pouvant plus, se révolte. Finalement, ce sentiment existentiel d'aliénation agit comme « opérateur de mouvance » (Grell 2002, 199), car la jeune fille, après avoir beaucoup souffert à cause de toutes sortes d'interdits, finit par comprendre qu'une « désaliénation » (Grell 2002, 199) peut être possible : celle-ci devient synonyme de la lutte pour sa liberté, pour une identité plurielle. En voulant réconcilier les deux côtés de son être, les mélanger, le personnage de Soraya Nini devient un être hybride qui ne veut pas choisir entre deux identités qui la définissent en égale mesure.

Texte de référence

NINI, Soraya. *Ils disent que je suis une beurette*. Paris : Fixot, 2003 [1993].

Bibliographie

- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.
- BARSALI, Nora. *Génération beurs, Français à part entière*. Paris : Autrement, 2003.
- BOUKHEDENNA, Sakinna. *Journal "nationalité : immigré(e)"*. Paris : L'Harmattan, 1987.
- DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- EL GALAI, Fatiha. *L'identité en suspens. À propos de la littérature beur*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- GRIMALDI, Nicolas. *Aliénation et Liberté*. Paris : Masson, 1972.
- HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In BARTHES, Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1977, p. 115-180.
- HUUGHE, Laurence. *Écrits sous le voile : Romancières algériennes francophones, écriture et identité*. Paris : Publisud, 2001.
- KETTANE, Nacer. *Droit de réponse à la démocratie française*. Paris : La Découverte, 1986.
- MOUNEIMNE-WOJTAS, Tina, « Autoréception des écrivains migrants au Québec ». In ARINO, Marc et PICCIONE, Marie-Lyne de (dir.). *1985-2005 : vingt années*

d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p.69-80.

TADJER, Akli. *Les A.N.I. du « Tassili »*. Paris : Seuil, 1984.

Sitographie

BOYER, Barbara. *Histoire, nation et identité : les femmes dans l'espace autobiographique entre la France et l'Algérie*. Thèse de doctorat [En ligne], 2008. Format PDF. Disponible sur : <<http://digitallibrary.usc.edu/search/.../usctheses-m1020.html?x>>. (Consulté le 23 juillet 2010).

BOURGEOIS, Nelly (propos recueillis par). *La langue de Leïla Sebbar*, entretien avec Leïla Sebbar [En ligne], mars 2003. <<http://www.citrouille.net/algerie/sebbar.htm>>. (Consulté le 24 août 2010).

GRELL, Paul. « Le sentiment d'aliénation comme opérateur de mouvance : réflexion à partir d'expériences de vie de jeunes en situation précaire ». *Sociologie et sociétés*. [En ligne]. Vol. 34, n° 1, 2002, p. 199-214. <<http://id.erudit.org/iderudit/009759ar>>. (Consulté le 15 septembre 2010).

JISA, Simona, « Le problème de l'aliénation dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles » (compte-rendu, ROUART, Marie-France. *Les Structures de l'aliénation*. Paris : Publibook, 2008), Acta Fabula [En ligne]. <<http://www.fabula.org/revue/document4757.php>>. (Consulté le 15 septembre 2010).

SEBKHI, Habiba. *Une littérature « naturelle » : le cas de la littérature « beur »*. [En ligne], 1999. <<http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm>>. (Consulté le 30 août 2010).

Magie du langage et langage magique. Une analyse herméneutique de *Révolutions*

Iuliana-Alexandra ȘTEFAN
Étudiante en master à l'Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

*De même que les principaux actes d'affirmation de la vie,
de la naissance, l'accouplement, la mort, le langage est une magie.*
J.M.G. Le Clézio, *Hai*

Résumé. La littérature nous propose un nombre illimité de modèles d'analyse, tous différents et originaux. Nous nous sommes proposée de faire l'analyse d'un extrait du roman *Révolutions* de J.M.G. Le Clézio, en suivant le modèle de lecture herméneutique proposé par Paul Ricoeur dans son ouvrage *Du texte à l'action*¹. Il s'agit d'une lecture à quatre niveaux : la lecture littérale, la lecture tropologique, la lecture typologique et la lecture anagogique.

Abstract. Literature poses to its readers a countless number of models to analyze all of which being completely different from each other, as well as original. I have set myself the goal of analyzing an extract from the novel *Révolutions* by J.M.G. Le Clézio, resorting to the model of hermeneutical reading suggested by Paul Ricoeur in his work *Du texte à l'action*. This involves four levels such as the literal reading, the tropological reading, the typological reading and the anagogical reading.

Mots-clés : niveau de lecture, quête des origines, topos, la Kataviva, l'île Maurice
Keywords: reading level, quest of origins, topos, the Kataviva, Mauritius Island

Liminaires

En ce début du XXI^e siècle, la littérature d'expression française, a le privilège de présenter aux lecteurs du monde entier des œuvres littéraires parmi les plus riches et les plus accomplies portant la signature de Jean Marie Gustave Le Clézio. L'appréciation de la critique lui a valu l'attribution en 2008 du Prix Nobel pour la Littérature. Œuvre achevée et complexe, placée sous le signe de l'intertextuel et de l'interculturel, le roman leclézien

¹ Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action. Essais herméneutiques*. Paris : Seuil, 1986.

est marqué par la problématique de la quête identitaire, qui se manifeste différemment d'un individu à l'autre.

Notre article se propose de traiter ce motif même de la quête identitaire subie par les personnages présentés dans chaque fil narratif du roman, quête subordonnée au passage du temps et au changement de lieux. Notre but est de mettre ensemble toutes ses voix singulières, mais qui se répondent à la fin, et de pencher l'oreille à leur cri commun qui réclame les mêmes valeurs : la justice, l'égalité et la charité évangélique. *Révolutions* est le roman où l'écrivain parle le plus de son origine bretonne, et au chœur des voix des personnages qui cherchent désespérément leurs racines s'ajoute celle de Le Clézio lui-même.

Pour cette analyse nous avons choisi le fragment qui ouvre le roman du fait qu'il place le lecteur devant une multitude d'interprétations possibles au niveau du contenu aussi bien qu'au niveau du mot. L'intérêt de cette analyse herméneutique porte, parmi autres, sur la cécité et la quête des origines, thèmes des plus saisissants dans le roman, aussi bien que sur les noms propres que l'auteur choisit pour ses personnages et les lieux où ces derniers habitent. En outre, nous voudrions démontrer comment le modèle proposé par Ricœur est pertinent dans le cas du roman *Révolutions*. Même si Le Clézio « n'a pas envisagé la relation auteur - lecteur sous l'angle d'un véritable contrat », (Cavalero, 81) le narrateur sollicite un narrataire qu'il invite sans cesse au long du roman à pencher l'oreille à sa narration érudite.

1. La lecture littérale ou le sens littéral (lecture au niveau de la référence)

À ce niveau de lecture il s'agit de rendre la réalité à partir des signes renvoyant au contexte historique, social et culturel que nous allons analyser.

L'incipit de *Révolutions*, ayant pour but d'introduire le lecteur dans la spatialité et la temporalité du roman et de présenter ceux qui allaient devenir les personnages principaux, promet la formule d'un roman traditionnel. L'action se déroule sous le toit de l'immeuble la Kataviva, où Jean apprend petit à petit l'histoire de sa famille lointaine, racontée par sa tante aveugle, Catherine. Pour Jean le mot même « Kataviva » est chargé de mystère : « Un nom qui disait Sharon le faisait rire, quand il était tout petit et qu'elle l'emmenait rendre visite à la tante Catherine, et il le répétait

comme si c'était un nom magique: La Kataviva. »² Jean se pose mille questions sur l'origine de ce nom exotique, en espérant de trouver une explication aussi magique que la représentation qu'il s'en était faite.

Cependant, la tante Eléonore, esprit plus terre à terre, démystifie par son explication le sens que ce nom a reçu dans l'imagination de Jean :

Plus tard, la tante Eléonore, qui avait toujours l'esprit caustique, lui avait expliqué que Kataviva était tout simplement le nom d'une petite station sur le chemin de fer qui traverse l'Oural, et que le constructeur de l'immeuble était sans doute un de ces aristocrates nostalgiques du temps de la Sainte Russie et de ses fastes. Pour cela ce nom brillait sur l'écusson d'azur comme une icône. (R, 14)

L'immeuble n'est certainement plus ce qu'il était autrefois ; ceux qui y habitaient étaient des gens ordinaires, des clochards venant parfois s'abriter à l'intérieur. L'entrée était sombre et les « vitraux gothisants » avaient été remplacés par des « verres dépolis jaunasses ». Jean avait peur d'y entrer. Le serin de mademoiselle Picot, une des locataires de l'immeuble, annonçait sans faute l'arrivée du petit Jean, ce qui le troublait et le poussait à trouver une explication qui tenait toujours de la sphère du surnaturel :

Le cri du serin de mademoiselle Picot résonnait comme un message surnaturel, qui cherchait à prévenir Jean d'un danger, ou peut-être proférait la pauvreté et la solitude, ces pièges dans lesquels les habitants de la Kataviva s'étaient fait prendre, à la manière de l'oiseau dans sa cage. Pour Jean, la voix du serin de mademoiselle Picot avait un sens, elle lui faisait horreur et l'attirait à la fois [...] » (R, 14)

Jean prend l'habitude de visiter tante Catherine chaque après-midi en sortant de l'école. À chaque fois qu'il lui rend visite, sous le toit de la Kataviva il se passe une sorte de rituel. Tous les jours, « quand l'heure approchait, Catherine le savait d'instinct, à certains bruits dans la rue, à d'autres signes qu'elle seule pouvait percevoir. » (R, 16-17) Elle prépare sans faute le pain perdu et le thé à la vanille : « Elle se levait de son fauteuil, et à tâtons dans sa cuisine, elle préparait les ingrédients pour le pain perdu [...]. La vieille dame aveugle avait deviné son arrivée, quelques fois elle ouvrait la porte même avant qu'il ait eu à frapper. » (R, 17) Cela se passait toujours de la même manière : « La tante Catherine accueillait toujours Jean avec le même rite : elle entrouvrait la porte, sans rien demander, et elle retournait à sa cuisine pour surveiller le pain perdu. Lui restait debout dans le couloir, s'habituant à la pénombre [...] » (R, 18)

² J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p.13. Dorénavant désigné à l'aide du sigle R, suivi du numéro de page.

Pendant que la tante lui parle de la pluie et du beau temps, Jean a le temps de regarder autour de lui, et de faire une description minutieuse de la chambre qui semble sortir d'une autre époque :

Jean écoutait d'une oreille distraite, il regardait autour de lui, cette pièce mansardée où le temps s'était arrêté, comme un flot qui, en se retirant, aurait déposé dans les coins des scories, des choses mortes, les souvenirs de Rozilis, les précieux colifichets de l'Inde, les albums de photos jaunies, les tableaux noircis par la poussière, les bouquins inutiles. (R, 20)

L'œuvre de Le Clézio abonde en descriptions d'objets divers utilisés dans la vie quotidienne, dont le taux de fréquence sur l'ensemble des romans ne peut pas être aléatoire. Cette présentation d'objets accroît la portée référentielle de la fiction romanesque et ouvre sur le hors-texte. Pour Michel Butor, la même présence ou absence d'un certain objet puisse prendre la valeur de signe, grâce au fait que son emploi peut dévoiler des choses importantes sur le mode de vie d'un individu ou même d'un groupe social. Dans cette pièce « un peu étouffante » (R, 22), chargée d'objets de toute sorte, les souvenirs de Catherine prennent forme et parviennent à transposer les deux personnages dans un autre monde, celui de l'île Maurice et de la Rozilis.

2. La lecture tropologique ou le sens allégorique-symbolique-métaphorique

C'est la lecture au niveau de l'expression. À ce niveau il y a quatre points d'intérêt : les noms propres « Kataviva » et « Rozilis », le thème de la cécité et la symbolique de l'oiseau en cage.

A. La Kataviva

Si l'on considère que *Révolutions* est un roman issu de l'existence biographique de l'écrivain qui a passé son enfance à Nice, ville dans laquelle se déroule l'action dans la première partie du livre, on pourrait prendre la liberté de lier la fiction du roman à la réalité niçoise contemporaine. Bien qu'on ne puisse pas le démontrer, ce doit avoir inspirer l'auteur dans la création du *topos* du premier fil narratif du roman. Il retrouve par la remémoration d'un passé vécu un espace connu, dont il modifie la forme d'une manière presque insaisissable dont il se sert. Il faut donc mentionner qu'à Nice, dans le quartier du port, il y a aujourd'hui un hôtel particulier, Belle Époque, datant des années 1900, qui s'appelle La Katavity. L'image acoustique même du mot « Kataviva », aussi bien que celle de « Katavity » renvoient à quelque chose de mystérieux, de magique. L'incidence du premier vient renforcer cette idée qui est graduellement induite dans la

conscience du lecteur pendant le cérémonial de transmission d'un héritage historique, culturel et spirituel.

Il est aussi important de rappeler que le premier chapitre est intitulé *Une enfance rêvée* et que l'action se construit autour de la Kataviva, berceau de « tout un monde ». Il prend forme un territoire non pas seulement géographique, mais aussi affectif lié à des moments clés de l'enfance de Catherine à laquelle elle retourne obstinément et presque obsessionnellement, car ce n'est qu'à travers ses souvenirs qu'elle vit. Pour forger ce territoire affectif, Le Clézio, cherche soigneusement une tonalité propre à sa narration. L'espace clos de la chambre de Catherine qui se trouve dans l'immeuble situé dans la rue Reine-Jeanne, est transgressé par l'intermédiaire d'une parole lente, mélodieuse, répétitive qui nous conduit sans cesse, à chaque visite de Jean, plus près du cœur du paradis perdu de la Rozilis. Tandis que la tante suit le cours de ses souvenirs et remémore un passé heureux qu'elle reconstruit inlassablement, Jean suit son parcours initiatique.

B. Signification de « Rozilis »

L'auteur se sert habilement des nuances de langage les plus fines, de tonalités, de registres de langue, et de jeux de mots, pour inoculer au lecteur des sensations vécues par ses personnages, sachant surtout choisir les noms propres des personnes et des *topos* parmi des plus exotiques. En conséquence, il n'emploie pas d'une manière aléatoire le nom de « Rozilis », ni celui du jardin « Ebène ». « Rozilis » est un nom propre probablement formé sur l'adjectif qualificatif « rose », couleur qui symbolise le bonheur, la tendresse, la joie de vivre, comme d'ailleurs le rappelle si bien l'expression « voir la vie en rose ». C'est la couleur de la séduction et du romantisme. Le lecteur est donc censé imaginer ce domaine comme la tante Catherine le décrit, c'est-à-dire, comme un paradis perdu, avec lequel nul autre endroit sur terre ne pourrait jamais concurrencer. Elle n'est capable de « voir la vie en rose » que lorsqu'il s'agit du monde de son enfance. Son histoire dans laquelle le mot « Rozilis » apparaît tant de fois, séduit le lecteur par sa sonorité évocatoire de la même manière que la couleur rose séduit la vue. Et puis la ressemblance phonique entre « Ébène » et « Eden » est-elle pure coïncidence ? L'homophonie de ces deux mots serait-elle due au hasard ? Il n'est pas difficile à s'imaginer ce que « Ébène » suggère. On n'a qu'à remplacer la consonne « b » par « d », sa paire minimale, pour arriver au paradis, à l'éden. Ensuite, la chute de la famille Marro est comparable à la chute biblique d'Adam et d'Ève, puisque dans les deux cas, les héros sont forcés de quitter le seul espace qu'ils connaissent, unique endroit du bonheur éternel. Ce qui plus est, dans la civilisation des Guaranis le paradis est imaginé « sous une forme d'une île

des bienheureux au milieu de l'Océan. » (NO, 179) Et comme le domaine de la Rozilis se trouve sur une île (l'île Maurice) au milieu d'un Océan (l'Océan Indien), la théorie d'Eliade sur le mythe de l'île donne un peu plus de sens à notre interprétation.

C. L'oiseau en cage

L'oiseau en général est connu comme symbole de l'élévation, de la vie spirituelle, de l'espoir, de la pureté, ou bien de l'innocence. Le vol de l'oiseau est naturellement porteur d'un symbole de liberté, comme l'exprime le mythe grec d'Icare. Toutes les mythologies du monde lui accordent d'ailleurs une place de choix. Le Coran par exemple, parle du langage des oiseaux qui est celui des anges. Dans cette acception, les oiseaux sont toujours entre les hommes et les dieux, ils symbolisent la liberté divine, ils sont des messagers des dieux, et en même temps des âmes des hommes. Mais la tante Catherine n'est pas simplement un oiseau, elle est un oiseau en cage : « Le cri du serin de mademoiselle Picot résonnait comme un message surnaturel, qui cherchait à prévenir Jean d'un danger, ou peut-être proférait la pauvreté et la solitude, ces pièges dans lesquels les habitants de la Kataviva s'étaient fait prendre, à la manière de l'oiseau dans sa cage. » (R, 16) Mais le lecteur sait que cette cage a des murs, un plancher et un plafond qui la délimitent, aussi bien que des fenêtres qui dévalorisent la connotation péjorative du mot « cage » et enlèvent du poids de l'idée d'enfermement. Le *topos* de la fenêtre contribue lui aussi à diminuer le malaise provoqué par l'espace fermé de la chambre, représentant un espace transitoire entre deux mondes, celui de l'emprisonnement d'un côté et celui de la liberté de l'autre.

Et si Catherine est l'oiseau, l'immeuble la Kataviva est sa cage. Elle aurait été probablement un oiseau libre à l'époque de son enfance passée à Rozilis. Pour se libérer de la cage, la seule solution qu'on puisse entrevoir c'est la mort. Après la mort, son âme pourrait s'envoler vers ses landes natales, unique endroit du bonheur éternel.

D. Cécité

On pourrait se demander quel serait le rôle d'un personnage aveugle ? En littérature, l'aveugle ou bien le mal voyant a toujours bénéficié d'un statut moral et psychologique supérieur, car il recevait toujours un ou plusieurs dons en compensation de sa cécité. Et cela peut se vérifier aussi bien dans le cas de la tante : « Quand l'heure approchait, Catherine le savait d'instinct, à certains bruits dans la rue, à d'autres signes qu'elle seule pouvait percevoir [...]. La vieille dame aveugle avait deviné son arrivée, quelques fois elle ouvrait la porte même avant qu'il ait eu à frapper. » (R, 17) Si l'on pousse à ses ultimes conséquences l'interprétation de ce fait, on pourrait

associer Catherine au personnage grec, à la figure exceptionnellement surdéterminée, surdouée de l'aveugle. L'aveugle est souvent utilisé comme un conteur dont la narration est trans-temporelle et rétrospective; fait vérifiable dans le cas de Catherine. Par l'intermédiaire des bribes de sa mémoire elle façonne sa narration pour aboutir à une histoire lisible et cohérente.

Cependant, la tante n'a rien d'exceptionnel, hormis sa « mémoire béante » et sa passion pour le passé. Mais puisqu'elle est aveugle elle réussit à franchir une barrière qui pourrait s'interposer entre elle et Jean : la différence d'âge. Pour quoi encore cécité ? Parce qu'elle représente une allégorie de la justice impartiale, ou bien parce que la vue, dans ce cas précis, pourrait agir comme un élément perturbateur, qui nous force à « fermer les yeux » pour pouvoir regarder derrière les apparences les plus trompeuses. Ne pas voir signifie, dans le cas de la tante, ne pas permettre à l'époque moderne d'intervenir et de maculer avec son nouveau souffle les années les plus heureuses, ce paradis perdu à jamais. Ne pas voir signifie préserver contre l'oubli la plus belle des histoires. Catherine n'a guère besoin de sa vue pour achever son histoire, incrustée pour toujours dans sa mémoire. Il est important à remarquer qu'elle n'était pas aveugle à la naissance. La cécité est appelée par le présent, un présent qui n'intéresse et qui ne touche pas la protagoniste.

Le handicap de Catherine n'est, en effet, qu'une infirmité au service de la mémoire qui l'aide à s'en fuir du moment présent, pour rester figée dans le passé. Jean est un adjuvant, qui fait que la narration de Catherine commence, et surtout qui lui donne un sens. Rien n'a le pouvoir de gâcher ce moment sacré où les souvenirs prennent forme, souvenirs qui deviennent en quelque sorte ceux de Jean, puisque à la fin du roman il part à la recherche de cet univers lointain de l'île Maurice. Il s'attribue les souvenirs de sa tante qui lui permettent d'observer les tristes et irréversibles changements subis par cette terre rêvée. Quoiqu'elle soit vieille, malade et aveugle, sa vie vaut la peine d'être vécue, car c'est elle, et personne d'autre, qui initie et qui pousse Jean à l'aventure d'une quête des origines. Quand elle épuise ses histoires, elle meurt, car elle a tout transmis à son arrière neveu, qui, pour lui rendre hommage, part pour Rozilis afin de voir de ses propres yeux le monde mythisé qu'elle représente.

3. La lecture typologique

Il s'agit d'une lecture interculturelle et intertextuelle. L'interprétation à ce niveau envisage le texte comme actualisation de types, d'archétypes et de mythes. A ce niveau nous nous sommes proposée de reprendre le thème de l'oiseau en cage et d'y ajouter un autre, celui du rituel qui se déroule sous le toit de la Kataviva.

A. L'oiseau en cage

On pourrait imaginer Le Clézio écrivain comme démiurge qui forge petit à petit un univers propre à ce qui va être sa narration, qui invente une spatialité et une temporalité (inspirées cependant de la réalité niçoise des années 1960) qui crée des personnages. Dans cette perspective le travail de l'auteur est semblable à celui de Jaques Prévert dans son poème *Pour faire le portrait d'un oiseau*. Tout comme Prévert peint son oiseau : « Peindre d'abord une cage /avec une porte ouverte [...]», Le Clézio peint le portrait de Catherine, son oiseau à lui. Catherine est sans doute prisonnière dans l'immeuble de la rue Reine-Jeanne. Elle est un oiseau en cage même si la porte en est ouverte. Elle y est entrée et refuse d'en sortir, car sa vie présente n'a plus rien à lui offrir.

B. Rituel

Jean prend l'habitude d'aller visiter la tante Catherine chaque après-midi en sortant de l'école : « C'était devenu une habitude plutôt une sorte de rituel. » (R, 16) À chaque fois que Jean rend visite à sa tante, sous le toit de la Kataviva il se passe une sorte de magie. Catherine prépare sans faute le pain perdu, tandis que Jean écoute patiemment son histoire. Et c'est cette scène qui rappelle Proust. Un parallèle avec *À la Recherche du Temps Perdu* s'impose, et non pas seulement par le prisme de ce temps passé qui est évoqué dans les deux romans. Dans les deux cas on a affaire à un garçon qui se trouve dans la compagnie de sa tante, mais à la place de la tante Léonie apparaît la tante Catherine. Et comme la madeleine sans être trempée dans le thé n'est pas révélatrice pour le personnage proustien, Le Clézio recourt lui aussi au thé magique, à la différence près que cette fois-ci le thé est accompagné de tranches de pain perdu à la place de la célèbre madeleine. Si dans l'œuvre proustienne la boisson et le gâteau suscitent la mémoire involontaire de Marcel, dans *Révolutions* cette même boisson et l'odeur du pain perdu semblent susciter la mémoire volontaire de la tante Catherine. Elle s'imbibe de l'odeur qu'ils dégagent et dont elle puise sa force narratrice. Pour Jean le thé et le pain perdu sont comme des substances narcotiques desquelles il a besoin pour rester figé, immobile dans le sofa, écouter l'histoire de la vieille femme : « le thé de la tante Catherine était incroyablement bon, doux, parfumé, [...] fort, puissant, enivrant presque. Dans la pièce un peu étouffante, éclairée par le soleil d'automne, il avait le pouvoir de faire rêver, et Jean se laissait glisser un peu en arrière sur le sofa, tout en feuilletant les dictionnaires. » (R, 22)

Le pouvoir de la mémoire involontaire, la seule qui, spontanément, puisse nous restituer tel quel un moment du passé vécu, donne à Marcel le sentiment d'échapper à la mort : « J'avais cessé de me sentir médiocre,

contingent, mortel. »³ L'histoire mauricienne donne à Catherine la force de survivre dans un monde auquel elle n'appartient plus.

Elle ne vit qu'à travers ses souvenirs de l'époque heureuse, elle ne vit que pour les transmettre. Une fois de plus, on arrive à une concordance parfaite entre les deux romanciers : « Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres (...) l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre (...) l'édifice immense du souvenir » (RTP, 48) affirme le narrateur dans le roman proustien. À l'intérieur de l'appartement, tous les bruits s'estompent, toutes les ombres s'envolent, tout ce qui faisait peur au petit Jean à l'entrée de l'immeuble disparaît, laissant place à une demi obscurité rassurante, qui invite à l'écoute d'une histoire, qui n'est pourtant pas une simple histoire, mais découverte lente des origines d'une famille qui s'étend sur plusieurs générations : « Jean voyait sa silhouette à contre-jour [...]. C'était ici, dans cette pièce, qu'il avait tout appris sur Maurice, sur les Marro, sur la maison de Rozilis. » (R, 22) De la même manière, Marcel « écarte tout obstacle, toute idée étrange » (RTP, 46), il abrite ses oreilles et son attention « contre les bruits de la chambre voisine » afin de pouvoir sentir non pas seulement ce plaisir éveillé en lui par le goût de la madeleine, mais aussi ce qui se cache derrière cette sensation. On ne saurait ignorer ici l'influence de la *Méditation III* de Descartes : « fermer les yeux, se boucher les oreilles »⁴, parce que, à côté de Marcel et de Jean, c'est aussi la tante Catherine qui le fait, sans doute d'une manière différente, car ses yeux sont incapables de percevoir la sainte lumière du jour. Le narrateur proustien sent que ce plaisir doit être fécond, malgré la résistance des objets qui s'opposent de toute leur masse à tout effort pour en percer le secret ; Catherine, même aveugle, sent qu'elle doit fermer les yeux comme si la masse des objets qui l'entoure pourrait, d'une façon ou d'une autre, lui provoquer un trouble de mémoire et l'empêcher de la sorte de continuer son histoire : « Les yeux fermés, elle retrouvait les sensations de son enfance. » (R, 29) L'univers de la recherche n'est pas mort avec les êtres et les paysages qui ont inspiré Proust ; celui de l'Ébène, le Combray leclézien non plus, car à chaque remémoration du passé ils surgissent spontanément à la surface.

Dans un entretien publié dans la revue littéraire *Europe*, lorsqu'on lui demande s'il avait songé à l'aspect musical de l'écriture à la lecture de Proust ou de Claude Simon, Le Clézio répond :

³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 45. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (RTP), suivi du numéro de page.

⁴ Serge Lebrun, *La Grande Encyclopédie Librairie Larousse*, Vol. 16, Canada, Editions Françaises Inc., 1975, p.9939.

Absolument, et ce sont au fond ces grands musiciens qui m'ont donné l'envie d'écrire ainsi, en particulier Proust, que j'ai lu assez tardivement. J'étais d'abord resté totalement imperméable à son écriture, à son atmosphère de demeure feutrée ; il me semblait ne pas avoir écrit pour moi, jusqu'au jour où j'ai compris son rythme [...]. Un musicien de mots, un musicien de phrases, et d'images, de regards. J'ai beaucoup regretté de ne pas l'avoir découvert plus tôt, car Proust a eu ensuite une grande influence sur moi... Et le plus curieux dans ce retournement, c'est qu'il fut déclenché par une seule petite phrase ! [...] C'était la phrase évoquant le timbre de la sonnette du jardin qui retentissait à l'arrivée de Swann, dans *Du côté de chez Swann*. Cette sonnette-là m'a éveillé, là était pour moi sans doute aussi l'entrée, cette entrée dont parlait en ces mots un poète zen [...] (Cavalero, 32)

On pourrait par la suite tracer un parallèle entre la sonnette de Swann qui a réussi à éveiller en Le Clézio l'intérêt pour la narration proustienne et le cri du serin de mademoiselle Picot qui éveille la curiosité de Jean pour l'immeuble la Kataviva. La sonnette et le serin produisent des sons, quoique moins musicaux dans le cas de l'oiseau, provoquent des sensations, des sentiments à l'instant même où ils se font entendre.

4. La lecture anagogique ou ontologique montre la valeur de vérité humaine incorporée dans le récit littéraire. C'est la lecture ouverte, le sens secret, remis en question. L'interprétation à ce niveau vise le sens de l'être, voire son rapport au monde, à l'Autrui, à soi. À ce niveau le thème qui s'impose serait

A. La quête des origines

Les protagonistes de *Révolutions*, Jean et Catherine, sont préoccupés de leur origine, ils sont constamment attirés par le passé : « La mémoire de la tante Catherine était sans fond. Chaque fois que Jean venait la voir, elle reprenait, recommençait toujours par la même formule : « Autrefois, à Rozilis, quand j'avais ton âge... » (R, 23) Catherine, personnage narrateur a besoin d'un destinataire qu'elle choisit dans la personne de Jean : « Les autres ne devaient pas comprendre. Ou bien ils ne valaient pas la peine qu'on leur dise. Elle avait choisi Jean pour lui donner sa mémoire. » Ce retour en arrière n'est pas simplement un procédé technique romanesque, c'est le véritable sujet du roman. Catherine est totalement dédiée à son passé et à la narration de son passé ; elle vit par cette remémoration d'un ailleurs, d'une autre époque, car elle n'est pas « chez elle » à Nice, dans l'immeuble la Kataviva, rue Reine-Jeanne.

Ce roman nous propose deux manières différentes d'habiter un endroit : un endroit où l'on habite effectivement par le corps (la Kataviva), et un endroit où l'on habite spirituellement, à travers la pensée, un endroit nostalgique,

un pays éloigné auquel on reste attaché pour toute la vie (l'île Maurice). Catherine est une déracinée, une étrangère, une « Horlà »⁵ comme chez Maupassant. Le devenir psychique du personnage dans le temps et dans l'espace est rendu comme une sorte d'évasion de la réalité présente ; par conséquent, il prend le sens d'une quête des origines. Cette fascination qu'elle ressent pour sa terre natale n'est pas condamnable. Aveugle comme elle l'est, il ne lui reste qu'à « fermer les yeux » et à retrouver une harmonie dans le présent par l'évocation du passé. La Rozilis renaît. À ce moment-là Catherine n'est plus vieille, n'est plus malade, n'est plus aveugle.

Pour conclure, il faut préciser que le modèle de Ricoeur a été pertinent dans le cas de *Révolutions*, mais que, pour mener à bon terme la démarche que nous nous sommes proposée, il a fallu s'éloigner un peu de ce modèle, intégrer le texte dans son ensemble là où il s'imposait de faire des références à tout le roman.

Texte de Référence

LE CLEZIO, J.M.G. *Révolutions*. Paris : Gallimard, 2003.

Bibliographie

CAVALERO, Claude. *Le Clézio témoin du monde*. Clamecy : Caliopées, 2009.

LEBRUN, Serge, et al. *La Grande Encyclopédie Librairie Larousse*. Canada : Éditions Françaises Inc., Vol. 16, 1975.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. București : Editura didactică și pedagogică, 1972.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais herméneutiques*. Paris : Seuil, 1986.

⁵ Le terme de « Horlà » nous l'avons emprunté à la nouvelle homonyme de Guy de Maupassant, terme qui, dans le patois des Normands signifie « celui qui vient d'ailleurs ».

Pascal Quignard – La quête d’un langage artistique

Dana ȘTIUBEA
Université de l’Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Pascal Quignard est le représentant d’une génération entière d’artistes pour laquelle créer est devenu de nouveau possible, après le pessimisme des années 1960. Mais l’art de la dernière partie du XX^e siècle n’est plus le même : il représente un champ de bataille à travers lequel l’auteur se trouve en permanence aux prises avec lui-même et l’objet qu’il conçoit. Pour Pascal Quignard, ce conflit se double de la recherche d’un langage artistique. D’un côté, il hérite de son père la propension pour la musique. De l’autre, la généalogie maternelle dicte la passion pour les langues. Et même si, biographiquement, le choix va se faire très tôt du côté de la littérature, la méditation sur le son, la musique et le langage va sillonner la plupart des œuvres de l’écrivain. Dans notre article, nous nous proposons d’analyser comment Pascal Quignard développe ces trois concepts tout au long de son œuvre pour aboutir à un art poétique non conventionnel.

Abstract. Pascal Quignard is the representative of a whole generation of artists who believed that “to create” was possible again after the 60’s pessimism. But the art of 20th century’s second half is not the same: it depicts a battlefield where the artists are constantly in conflict with themselves and the artistic object they create. For Pascal Quignard this conflict is intensified by the search of an artistic language. He inherited his father’s interest for music. On the other side, his mother’s roots dictate him towards the passion for languages. Although, from a biographical point of view, he will choose literature quite quickly, meditating over the sound and music, of the intensified language will follow most of the author’s works. In this article we are aiming to analyse the way in which the author develops these 3 themes along his whole work in order to reach a nonconventional poetical art.

Mots-clés : quête, langage, son, musique, littérature

Keywords: search, language, sound, music, literature

La littérature contemporaine n’est plus une littérature compacte qui accepte les enrégimentements génériques. Si pour définir le roman des Lumières, romantique ou naturaliste on peut toujours esquisser quelques grandes lignes directrices, malgré le fait qu’il y ait toujours eu des textes hors norme, pour le roman d’aujourd’hui la visée semble être le *hors norme* même. Mais si nous regardons plus en profondeur, nous observons qu’il y a pourtant une constante de tous ces textes : le questionnement sur la littérature et le langage. Ce qui était destiné à rester dans l’ombre du texte – tous ces interstices qui participent au processus de la création littéraire – quitte le terrain qui lui était destiné pour se montrer dans l’œuvre. La littérature se

tourne sur elle-même, devient autoréflexive et soulève des questions qui appartenaient jusqu'ici aux domaines de la critique littéraire, de la linguistique, de la psychologie, de la philosophie ou de l'anthropologie : « Qu'est-ce que c'est que le langage ? », « Qu'est-ce qui est en jeu par le fait que quelque chose comme la littérature existe ? », « Peut-on encore parler, de nos jours, véritablement de l'art ? » Dès lors, le lecteur n'a plus devant ses yeux « l'écriture d'une aventure » mais « l'aventure d'une écriture » qui le met dans une position tout à fait délicate.

Pour Pascal Quignard cette aventure dépasse les limites d'un seul art car le choix se joue même au niveau du langage artistique, entre la musique et la littérature. D'une part, Pascal Quignard hérite la propension pour la musique de son père qui provenait d'une famille d'anciens organistes : « L'orgue, peu prodigieux de l'église, nous l'avions tenu trois cent dix ans. L'église du bas – dont nous avions possédé l'orgue était très belle et très laide à la fois. » (Quignard 1986, 74-75) D'autre part, la généalogie maternelle dicte la passion pour les langues : ses grands-parents étaient des linguistes reconnus de l'entre-deux-guerres et, enfant, Pascal Quignard envisage de devenir écrivain pour continuer leur renommée : « Enfant, il me parut qu'il fallait acquérir le savoir philosophique, grammatical et romain de mon grand-père pour devenir le poète qu'aurait voulu être mon arrière-grand-père. Tous les deux avaient professé à la Sorbonne. » (Quignard 1993, 60)

Ce qui rattache la musique à la littérature c'est, comme l'auteur s'en rend vite compte, le travail du son. Le langage, qu'il s'agisse du langage sème ou du langage asème, a pour unité de base cette « particule auditive » dont l'art consiste à retrouver et à placer au bon endroit. Et si biographiquement le choix va se faire très tôt du côté de la littérature, la méditation sur le son, la musique et le langage va sillonner la plupart des œuvres de l'écrivain.

Dans les pages suivantes, nous nous proposons d'analyser comment Pascal Quignard développe ces trois concepts tout au long de son œuvre pour aboutir à un art poétique non conventionnel qui va tracer une direction à suivre pour nombreux écrivains de la même génération.

1. Le son

Pour Pascal Quignard, le son est une *sécrétion sonore* de l'univers dont l'origine reste un mystère : « Il y a un secret du son – de l'invention du son dans l'univers – et je l'ignore. » (Quignard 1987, 49¹) – affirme-t-il.

¹ *La leçon de musique*, Paris : Hachette, 1987. Dorénavant désigné à l'aide du sigle LM, suivi du numéro de la page.

D'après l'écrivain, le son précède la venue au monde de l'enfant, son intégration parmi les êtres qui produisent volontairement des sons. Le fœtus, encore captif dans le sac de l'amnios entend : il perçoit, proches de lui, les battements du cœur de sa mère et il règle les battements de son propre cœur à ce tambourinement, entendre lui étant autrement insupportable. Il perçoit aussi les bruits du monde extérieur qui arrivent jusqu'à lui déformés, aggravés, par l'eau où il baigne. Il est curieux que le nouveau-né puisse reconnaître, dès les premiers instants de sa vie, non seulement la voix de sa mère mais aussi la langue dans laquelle celle-ci s'exprime. Ainsi est-il que

(...) l'oreille humaine est préterrestre et préatmosphérique. Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent durant deux à trois saisons, dans le sac de l'amnios, dans le résonateur d'un ventre. Ainsi, toute perception sonore est-elle une reconnaissance et l'organisation où la spécialisation de cette reconnaissance est la musique. (Quignard 1996, 52²)

L'ouïe est donc « la perception la plus archaïque au cours de l'histoire personnelle, avant même l'odorat, bien avant la vision, et s'allie à la nuit. » (Quignard 1996, 108) ; l'ouïe est aussi le sens le plus sensible de l'être humain parce que, lors de l'endormissement, il est le dernier sens qui capitule devant la passivité sans conscience qui s'annonce ; l'ouïe est, finalement, le capteur du son que rien ne peut arrêter parce qu'il transgresse les murailles, se moque des clôtures :

Tout son est l'invisible [...]. Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu'est une limite : il n'est ni interne, ni externe. L'illimitant, il est l'inlocalisable. Il ne peut être touché : il est l'insaisissable. L'audition n'est pas comme la vision. Ce qui est vu peut être aboli par les paupières, peut être arrêté par la cloison ou la tenture, peut être rendu aussitôt inaccessible par la muraille. Ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloison, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger. Il n'y a pas de point de vue sonore. (Quignard 1996, 107)

Pareil à un scientifique, Pascal Quignard analyse le développement du système auditif et du cerveau : « chez les hommes, la maturité des structures limbiques du cerveau n'est atteinte qu'à l'âge de quatre ou cinq ans. Les premiers souvenirs émergent, en général, vers l'âge de trois ou quatre ans. Ils poignent, puis ils s'ébrouent sur la rive du langage sur laquelle prennent pied. » (Quignard 1993, 65-66³)

² *La Haine de la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1996. Dorénavant désigné à l'aide du sigle HM, suivi du numéro de la page.

³ *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris : POL, 1993. Dorénavant désigné à l'aide du sigle NBL, suivi du numéro de la page.

Cela nous fait voir, d'un côté, que les hommes, comme toutes les espèces de la nature, produisent des sons involontairement et incontrôlablement, avant qu'il puisse s'en souvenir et, de l'autre côté, que l'homme saisit des sons produits volontairement et chargés de signification dont il en garde le souvenir, avant qu'il puisse les comprendre et les produire lui-même. C'est ici qu'on doit puiser la différence entre les deux types de sons existants : les sons asèmes, dépourvus de sens, et les sons (ou mieux dit les combinaisons de sons) sèmes, porteurs de signification. Les sons asèmes engendrent, au niveau artistique, la musique – un langage qui représente à travers l'*affetto*, tandis que les sons sèmes se constituent en langage articulé, spécifiquement humain, et qui représente à travers les concepts.

Mais, une fois divisés, les deux types de langage ne perdent pas tout rapport. Pascal Quignard donne comme exemple *Londres*, de Haydn : « Dans deux trios de *Londres* de Haydn a lieu un événement très rare : des phrases qui se répondent et qui ont presque sens. Elles sont à la limite du langage humain. Des petites sociétés sans hurlements. Consonner. Une réconciliation sonore. » (HM, 77) Le deuxième exemple c'est la littérature où l'harmonie, le rythme et la rime reposent sur les principes musicaux : « De la musique avant toute chose » – disait Verlaine.

2. La musique

2.1. L'origine de la musique

Selon Pascal Quignard, la musique est due à la mue de la voix masculine.

Pour les anciennes tribus, la mue représentait le moment de reconnaissance du garçon en tant que membre de la communauté : entre douze et quatorze ans, les garçons devaient entrer systématiquement dans une grotte ayant une très fine acoustique et devaient faire résonner de leur voix les parois souterraines. Dès qu'ils arrivaient à le faire, ils obtenaient le droit d'aller chasser avec leurs pères, action qui leur était interdite jusqu'alors. Pour les anciens Grecs, la mue était le moment où l'enfant, quittant son statut sexuel indéfini ou passif, devenait un homme actif et pouvait se vouer soit à la guerre, soit à se former une famille.

Au contraire de ces visions qui positivent la mue, Pascal Quignard la voit, avant tout, comme une perte : « Les hommes, ils sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre. Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté leur gorge » (LM, 11). Cette perte sépare à jamais de l'enfance et scinde la vie en deux : le temps d'avant la mue – un temps idéal où tout était possible, et le temps d'après la mue – un temps triste, assombri. La mue est donc :

(...) quelque chose de bas qui les sépare à jamais du simple pouvoir de répéter les premiers mots d'enfance. Quelque chose de tout à coup plus bas dans leur langue, dans leurs oreilles, dans leur gorge, dans leur palais, sous leurs dents, qui les sépare de l'empreinte indestructible de tout ce qui les affecta lors de la première lumière. (LM, 13)

Pour l'enfant qui mue, comme pour le serpent qui perd sa première peau, rien ne sera plus pareil. Perdre la voix signifie perdre l'accès à l'enfance ce qui appelle deux conséquences : c'est la première confrontation avec la mort vécue en tant qu'expérience subjective et non plus comme mort qui arrive aux autres seulement ; c'est l'apparition de la honte car, si les vêtements couvrent les transformations corporelles, rien ne peut cacher le changement de la voix ; le garçon *bêlé* et son *chevrotement* trahit la transformation de son physique. Perdre le temps idéal et éprouver la honte – cela retrace la chute de paradis :

Comme la présence de leur sexe entre leurs jambes, la voix grave, fautive, aggravée qui sort de leurs lèvres, la pomme d'Adam, à mi-partie du cou, scellent la perte de l'Eden. La mue est l'empreinte physique matérialisant la nostalgie, vouée à la nostalgie, mais la rend inoubliable, sans cesse se rappelle dans son expression même. Toute voix basse est une voix tombée. (LM, 37)

La voix basse sépare l'enfant aussi de la voix de sa mère. Les femmes restent dans le soprano toute leur vie. Pour elles, il n'y a de rupture ni avec l'enfance, ni avec l'Eden, ni avec leur mère. Elles peuvent toujours redire, exactement pareil, leurs premiers mots. Pour elles, le souvenir n'est pas cette perte tragique, parce que le passé, du point de vue de la voix, est réitérable à l'infini. Par contre, perdre la voix donne naissance, chez les garçons, à une nostalgie irréparable.

Mais le fait que seulement les hommes sont touchés par la mue tandis que les femmes demeurent dans la même voix toute leur vie représente une trahison : « Aux femmes, la voix reste fidèle. Aux hommes, la voix est infidèle. Un destin biologique les a soumis, au sein-même de leur voix, à être trahis. Les assujettit à être abandonnés. Les assujettit à muer. Les assujettit à changer. » (LM, 35) Deux parcours restent possibles aux hommes : soit ils se contentent de leur nouvelle voix et ils tentent une réconciliation tout en acceptant la défaite, soit ils se laissent entraîner par la nostalgie de cette perte et se destinent à la quête de la voix enfantine à travers la musique.

2.2. Définition de la musique

Tout d'abord, la musique se définit comme silence.

Par le silence, l'auteur ne comprend pas l'absence totale du son mais le point qui approche le plus de l'absence du son de façon que l'ouïe touche le plus haut degré de tension : « Le silence ne définit en rien la carence sonore : il définit l'état où l'oreille est le plus en alerte. L'humanité n'est en rien à la source de l'éploiement du sonore et du taciturne, pas plus qu'elle n'est à l'origine du lumineux et du sombre. L'état où l'oreille est le plus en alerte est le seuil de la nuit. » (HM, 135) Dans la nature, le crépuscule est l'exemple parfait de silence et « à vrai dire, ce n'est guère un point zéro, ce n'est point le silence, mais le minimum sonore propre à la nature. » (HM, 24)

Dans le monde des humains, le point zéro sonore est la musique. Dans les instants les plus rares, on pourrait définir la musique : quelque chose de moins sonore que le sonore. Quelque chose qui lie le bruyant (Pour le dire autrement : un bout de sonore ligoté. Un bout de sonore dont la nostalgie entend de demeurer dans l'intelligible. Ou ce monstrum simple : un morceau de sonore sémantiquement dépourvu de sens). (HM, 24)

Nous pouvons parler toujours d'un point zéro, comme pour le crépuscule, parce que la musique ne rompt en rien l'absence de son : « La musique n'est pas cachée dans les saules. La musique n'est pas le silence [entendu comme absence totale de son]. Le son de la musique est un son qui ne rompt pas le silence. » (LM, 107) C'est pour cela que la musique ne ressemble en rien avec la mort. Si la mort pose une limite à la vie, rompt avec elle, la musique est un prolongement du silence.

Vu cela, dans une deuxième étape, la musique pourrait se définir comme l'art de combiner des sons d'après des règles (variables selon les lieux et les époques), d'organiser une durée avec des éléments sonores afin de faire revivre l'*affetto*. À son tour, l'*affetto* se représente l'émotion première qui caractérise le non-langage, la période qui a précédé la vie et l'enfance. La musique est donc une imitation des sons dont nous ne gardons plus la mémoire mais que nous avons subis, sans pouvoir nous y opposer, avant notre naissance. Ces sons ont laissé des traces dans notre inconscient, traces que nous pouvons reconnaître même dans la musique la plus moderne sous la forme d'un son qui s'ajoute à la musique même :

Une *mousikè* au sens grec s'ajoute à la musique même. Sorte de « musique ajoutée » qui effond le sol, qui se dirige aussitôt sur les cris dont nous avons souffert sans qu'il nous soit possible de les nommer, et alors qu'il n'était même pas possible que nous en ayons vu la source. Des sons non visuels, qui ignorent à jamais la vue, errent en nous, des sons anciens nous ont persécutés. Nous ne voyions pas encore. Nous entendions. (HM, 23-24)

Une troisième définition qui reprend ce que Haydn avait déjà noté analyse la musique sous l'angle du rythme et de l'harmonie qui visent à « ressusciter la curiosité sonore défunte dès que le langage articulé et sémantique s'étend en nous. » (HM, 22) L'harmonie caractérise l'espèce humaine et « pour peu qu'on le lui demande, [l'homme] a un mal fou à parvenir à l'arythmie. Il lui est impossible de réussir une suite de frappes la plus irrégulière possible. Ou du moins son audition lui est impossible. » (HM, 215)

2.3. La haine de la musique

La musique est rythme, comme nous l'avons vu, et le rythme fait danser les gens, pareillement aux marionnettes, d'après la cadence qu'il impose. La musique fait donc obéir et c'est une première raison pour laquelle elle est haïssable.

Dans l'essai *La haine de la musique*, Pascal Quignard rappelle que le premier instrument de musique inventé fut la flûte. Athènes inventa la flûte (en grec *aulos*, en latin *tibia*) pour imiter les cris qu'elle avait entendu s'échapper du gosier des oiseaux-serpents aux ailes d'or et aux défenses de sanglier. Leur chant fascinait, immobilisait et permettait de tuer à l'instant de la terreur paralysante. En imitant ces oiseaux merveilleux, les hommes se servirent de la musique pour tuer. Ce furent premièrement les chasseurs qui, en imitant le chant des oiseaux à la saison de l'accouplement, réussissaient à appâter les animaux pour les attraper et les tuer : « La musique n'est pas un chant spécifique de l'espèce *Homo*. Le chant spécifique des sociétés est leur langue. La musique est une imitation des langages enseignés par les proies lors de la reproduction. » (HM, 200)

Instrument des pouvoirs politiques, la musique servit de propagande pour attirer les gens. Plus encore, dans les camps de concentration nazis, elle était censée faire obéir les prisonniers. Au moment où les gens se mouraient, la musique faisait bouger le corps malgré les peines : « Ce fut la douleur des déportés dont les corps se soulevaient en dépit d'eux. » (HM, 200) D'après Pascal Quignard, la musique n'apaise pas la douleur, elle ne ragaillardit pas ; elle humilie et elle fait obéir :

Ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni même pour se concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique des camps de la mort.

1. Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

2. Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par les

troupes de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient » (HM, 206).

« La musique fait mal. » conclut Pascal Quignard et, plus encore, « devient "l'expression sensible" de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent d'anéantir des hommes. » (HM, 205) Pour avoir contribué aux souffrances des prisonniers, pour avoir survécu là où aucun autre art n'aurait voulu survivre, l'auteur condamne la musique et écrit : « Le silence décompose les masses. Je préfère le silence à la musique. » (HM, 439)

3. Le langage articulé

3.1. Le langage commun

Pour Pascal Quignard, l'être humain est d'abord quelqu'un qui ne parle pas. Cette opinion se réclame de la théorie du philosophe italien Giorgio Agamben qui, dans son livre *Enfance et histoire*, précise : « nous sommes une espèce qui apprend à parler. L'homme n'est pas un animal parlant, selon la définition aristotélicienne ; il est l'animal qui ne cesse, sa vie durant, d'apprendre à parler. » (Agamben 2002, 36) Cela veut dire que le langage n'est pas inné, qu'il n'est pas donné à la naissance. Il est précédé par un moment dont nous ne gardons pas le souvenir. Mais cet oubli constitutif n'est pas total et l'écrivain appuie cette opinion sur deux exemples : l'apprentissage d'une langue étrangère qui nous fait éprouver la résistance des mots et l'opacité des signifiants ; la littérature qui nous remet en contact avec le ravissement des mots, avec l'effroi de ne plus pouvoir être directement, sans médiation, au monde.

Ferdinand de Saussure montrait que la langue est un produit social issu de la faculté naturelle de chaque individu. À cela A. Meillet ajoutait le fait qu'elle est indépendante des individus qui la parlent et bien qu'elle n'ait aucune réalité en dehors de ces individus elle est, par sa généralité, extérieure à chacun d'entre eux. Selon lui, la langue a deux caractéristiques fondamentales : elle est coercitive et elle est extérieure. La méditation de Pascal Quignard se situe dans la même direction. Pour lui, la langue est ce qui permet aux gens de s'avancer dans la nature :

Il y a un fragment de Pacuvius qui énonce ce qui interrompt la marche martelante plurimillénaire [d'après l'auteur, la production des coups rythmés pour avertir sur un péril imminent se trouve à l'origine de l'apparition du langage]. En 1823, J.-B. Lovée le traduit de cette manière : « Ce promontoire dont la pointe s'avance dans la mer. » *Promontorium cujus lingua in altum projicit*. « Une *lingua* est ce par quoi une société s'avance dans la nature ». (HM, 32)

En plus, la langue permet d'établir un rapport de forces entre les deux acteurs du discours que Pascal Quignard explique de la façon suivante : en parlant, l'émetteur transfère la chose dans un concept (il fait disparaître la chose) et le concept dans une image acoustique ou écrite. Cette image contient la valeur que celui qui parle accorde à la chose. La chose abolie, absente maintenant, se transforme en parole. En passant du côté du récepteur, le langage devient lui-même chose absente parce que, dans le cerveau de celui qui écoute, le concept se déshabille de sa forme sonore :

Par la cuisson de l'audition, le langage, qui est la voix de la chose absente, se transforme lui-même en chose absente – en fantôme insaisissable qui surgit à partir de la parole dès l'instant où son enveloppe matérielle elle-même disparaît. Ce n'est plus un signe du langage mais une sensation cognitive. Tel est le sacrifice propre à la *noësis*, qui dérive du sacrifice (au cours duquel la bête est abattue et découpée pour donner sa puissance, dans le même temps où son découpage et sa répartition organisent et hiérarchisent le fait social). Du moins dans l'audition linguistique, le langage s'étire et se défait de sa bande sonore physique dont le domaine d'application est intégralement collectif pour devenir bande sonore silencieuse et intérieure à chaque âme qu'elle anime. (HM, 127)

Mais croire à la perfection de la communication une fois l'ordre du processus interactionnel respecté ce serait un leurre. Pascal Quignard considère qu'il y a deux motifs qui interdisent à toute communication quotidienne d'être une communication parfaite et donc idéale. Premièrement, l'émetteur n'est pas uniquement la source du message mais il est aussi un récepteur de son propre message parce qu'il s'entend au moment où il parle. Deuxièmement, le destinataire du message n'est pas un récepteur véritable parce qu'il transforme le message qu'il reçoit et il porte un jugement sur l'information. Vu ces aspects, Pascal Quignard pense qu'on ne peut parler d'une véritable écoute lors de la communication usuelle.

Pour lui, une vraie écoute plonge l'interlocuteur dans le silence le plus profond. Elle serait illustrée le mieux par la remontée étymologique du terme où *obaudire*, « écouter », a donné en français le terme obéir : « *obaudire*, cela voulait dire écouter. Cette forme a produit le français *obéir*. » (HM, 375) Une telle écoute abolit la duplicité du terme en même temps qu'elle interdit à l'interlocuteur de polémiquer :

Se taire c'est d'abord s'arracher à la surdité dans laquelle nous sommes à l'égard du langage en nous et dans laquelle le locuteur est tout entier immergé dans le circuit social, rythmique, rituel. Le langage ne s'entend jamais en parlant : il se produit en avançant son écoute. Le locuteur reste bouche ouverte dans l'ouverture de sa perte exsufflée et la fuite en avant sonore de la poupée ou du fétiche de son propos. L'auditeur reste bouche fermée : il ouvre ses oreilles. Dans la parole du locuteur, le langage se fascine lui-même, parle presque tout seul, dans tous les cas s'entend peu.

C'est la méditation de Kleist intitulée *Monolog*. C'est le récit de Des Forêts intitulé *Le Bavard*. Dans la locution, il est son propre mirage. Parler est une confusion extériorisée rattrapable. Le langage pense le locuteur et sa pensée. L'auditeur ouït. (HM, 128)

3.2. Le langage littéraire

Pour qu'une vraie écoute ait lieu, le locuteur doit s'effacer complètement. Celui qui écoute, à son tour, doit cesser d'être un homme et se désagréger en pure pensée :

Il n'y a pas d'écoute profonde sans destruction de celui qui parle : il sombre devant ce qui est communiqué, qui se déplace en surgissant de lui par la parole et enfin fait retour dans l'auditeur d'une part en raison de l'effacement de la source sonore dans l'air et d'autre part grâce à ce taisir – ressaisir de ce qui est dit qui se consume à l'intérieur de soi. Alors, celui qui écoute cesse d'être le même homme et se désordonne véritablement en pensée. (HM, 129-130)

Selon Pascal Quignard, la pratique de la lecture c'est l'expérience la plus altruiste possible parce qu'elle suppose un effort d'affinement de la conscience et de toutes les perceptions pour acquérir en soi le propos d'un autre : « lire est prêter l'oreille. » (HM, 239) De l'autre côté, l'écrivain lui aussi fait la preuve de l'altruisme parce qu'il consent à son effacement. À la suite de Roland Barthes (2003) qui prônait la mort de l'auteur (« la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur ») et de Maurice Blanchot qui parlait du règne du *neutre* (Blanchot, 1980), Pascal Quignard plaide en faveur de l'effacement de la voix par rapport au texte. La littérature naît du silence et, pareil à la musique, elle ne rompt pas avec ce silence dont elle tire ses sources. Elle prolonge l'état où l'oreille se trouve à l'éveil, sensible aux moindres inflexions du texte : « Le livre est un morceau de silence dans les mains d'un lecteur. Celui qui écrit se tait. Celui qui lit ne rompt pas le silence. » (Quignard 1981, 87⁴) L'écriture est donc une façon de *composer avec le silence* :

Le désir d'écrire se nourrit peut-être, originairement, d'un vœu de silence [...]. Art de la solitude et du secret, la littérature est sans doute, pour Pascal Quignard, ce qui entretient ce goût, rarement reconnu pour tel, du retrait [...]. Quignard insiste sur la désocialisation que provoque la littérature. Il nous oblige à y reconnaître notre souhait, de nous retirer du monde, de nous mettre à l'abri. Lisant ou écrivant je me tiens à l'écart. Je fais, volontairement, sécession. (Rabaté 2008, 66)

⁴ *Petits traités*, Tome I, Paris : Clivages, 1981. Dorénavant désigné à l'aide du sigle PTI, suivi du numéro de la page.

Mais pour rendre visible le silence, l'écrivain a pourtant besoin de mots et, pour aboutir au mot illuminé, la parole doit se donner dans sa défaillance, elle doit exhiber ses interstices, car c'est dans ces interstices, dans cette obscurité que se tient l'oxygène qui assure la flamme incandescente de l'écriture : « Écrire (...) c'est approcher non pas le feu – "Je brûle" mais le foyer central où le feu prend sa flamme. » (NBL, 73) Pour ce faire, Pascal Quignard invente une langue capable de transmettre non pas des concepts mais le ressenti, en déstabilisant le langage – « celui qui écrit est celui qui cherche à [...] désengager le langage, à désubordonner la domestication. » (OE, 117)

L'écrivain se consacre à l'exploration de la langue, à la recherche du mot approprié qui ne pourra pourtant jamais combler le vide initial qu'il hèle. Il défie la construction normée de la phrase et du discours à travers des ruptures, des contrastes, des affirmations péremptoires et des formules paradoxales. Ce travail énorme consiste à re-littéraliser constamment le langage. Pour ce faire, il emploie plusieurs méthodes et *dissèque* la langue.

Premièrement, il fait entendre dans les expressions figées leur source la plus vive⁵, il cisèle l'aphorisme⁶, il fait recours aux assonances⁷.

Deuxièmement, il joue sur les mots : « le nom même du bois de mûrier, l'arbre qui porte des baies qui se colorent en rouge, en violet puis en noir et qui, dès lors que ces baies s'écrasent comme du sang sous les doigts, sont appelées des mûres. Seul arbre qui tient sa dénomination de mûrir. » (LM, 29)

Troisièmement, il fait recours aux langues mortes et à l'étymologie, parce que l'opacité du vocable étranger est un tremplin pour une profonde méditation sur la langue. Cette propension pour les langues anciennes se traduit aussi au niveau de la fable de ses écrits qui puisent leurs sources dans l'histoire. Pascal Quignard collectionne des morceaux de passé. Dans ses romans, dans ses essais, foisonnent des personnages provenus de l'Antiquité gréco-latine ou du XVII^e siècle – époque de prédilection pour l'écrivain. Il ne s'agit pas de figures notables sur lesquelles insisteraient les livres d'histoire mais des politiciens et des artistes qui sont tombés dans l'oubli et que Pascal Quignard se propose de ramener à la vie : « Les

⁵ Par exemple, dans *Le nom sur le bout de la langue*, lorsque l'écrivain évoque sa mère pétrifiée par la recherche, il utilise l'expression courante « je brûle ». Cette expression est employée par les enfants dans le jeu où l'on doit chercher un objet quand on est très près de la cachette. L'écrivain associe ce mot à un vaste réseau d'images où le feu détient la place principale. Le « je brûle » s'entend ainsi dans la force de sa signification première, comme expérience physiquement blessante, stigmatisante, presque sacrificielle.

⁶ Comme le prouve cet extrait de *Sur le jadis* : « Même quand on erre on ne se dirige pas par hasard. » (OE, 15)

⁷ « [...] tout dans le temps est charnière. En latin *Ostium. Ostia. Ostie*. Tout instant est une porte qui s'ouvre. » (OE, 30)

Modernes ont le plus de chance parce qu'ils ont le plus d'Anciens où charogner. Jamais le passé n'a été si profond [...]. Nous sommes les naufrageurs d'une épave dont la largeur, la hauteur, la profondeur n'ont jamais connu d'égaux ou de rivales. » (Quignard in *Le Débat*, 1989, 80-81)

Si Pascal Quignard recourt dans ses textes à l'exploitation de l'étymologie des termes, c'est pour donner du poids à une langue qui à force de trop écouter a cessé d'entendre et d'ouvrir la disponibilité à une écoute véritable. La voix qui transperce est la voix cherchée du passé, la voix qui comprend l'absence : « toute citation est – en vieille rhétorique – une étrophée. C'est faire parler l'absent. S'effacer devant la mort. » (PTI, 173) Cela permet de fait voir la substance du mot et d'accéder à un langage prénatal, à une langue au plus près du sens et des sens qui s'efforce de réparer l'inconsolable perte du paradis utérin, de l'origine absente, détruite par les sédimentations de la culture.

Par le travail qu'il entreprend sur le langage et sur la littérature, Pascal Quignard – ce critique, ce philosophe, cet anthropologue, cet ethnologue mais, avant tout, cet écrivain – est, non pas un individu, mais une voix silencieuse unique. Il est le représentant d'une génération entière pour laquelle écrire est devenu de nouveau possible, après le pessimisme des années 1960. Mais l'écriture n'est plus la même, elle est tout à fait différente de tout ce que l'humanité a pu concevoir jusqu'à présent : elle est aux emprises avec elle-même, elle se moque des limites de façon qu'« on ne [sait] plus [y] démêler fiction ou pensée. »

Textes de référence

- QUIGNARD, Pascal. *Petits traités*. Tome I. Paris : Clivages, 1981.
 QUIGNARD, Pascal. *La leçon de musique*. Paris : Hachette, 1987.
 QUIGNARD, Pascal. « La déprogrammation de la littérature ». *Le Débat*. Mars-avril, 1989, n°54, p. 74-85.
 QUIGNARD, Pascal. *Le Nom sur le bout de la langue*. Paris : POL, 1993.
 QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996.
 QUIGNARD, Pascal. *Les Ombres errantes*. Paris : Grasset, 2002.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris : Payot, 2002.
 BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
 BLANKEMAN, Bruno ; MURA-BRUNEL, Aline ; DAMBRE, Marc. *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
 JABES, Edmond. *Le livre des marges*. Paris : Livre de poche, 1987.
 RABATÉ, Dominique. *Pascal Quignard*. Paris : Bordas, 2008.
 VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris : Bordas, 2008.
 VIART, Dominique. « Les fictions critiques de Pascal Quignard ». *Études françaises*, Volume 40. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2004, p. 25-37.

Identité ethnique dans les Balkans – une perspective dramatique de Matei Vişniec

Mariana-Simona TOMESCU
École Doctorale d'Études Littéraires et Culturelles
Université de Bucarest
Roumanie

Résumé. Dans cet article nous nous proposons un abord identitaire : les contraintes et les ouvertures ethniques dans l'espace des Balkans des années 1990. Notre étude porte sur la pièce de Matei Vişniec, *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, qui présente le drame d'une femme bosnienne violée. Transgressant l'ordinaire de la guerre, le viol devient une forme de torture, une contrainte psychologique inhumaine dont l'armée a fait usage durant le conflit bosniaque pour faire succomber l'ennemi dont la seule faute est celle d'avoir une autre ethnie. Par conséquent, le droit d'un groupe minoritaire d'être différent et de s'assumer une identité ethnique particulière sur le territoire d'un groupe majoritaire, s'est éloigné du principe utopique de l'« unité dans la diversité », que la vieille Europe essaie de transmettre à ses enfants.

Abstract. This paper aims to analyze ethnic identity in the Balkans in the 1990s. My approach will focus on Matei Vişniec's drama *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, which presents the drama of a raped Bosnian woman. Very frequent in times of war, rape becomes a form of torture, an inhuman military technique that chases the complete destruction of the enemy whose only fault is that of belonging to a different ethnic group. Although a minority group has the right to be different and to maintain their different ethnic identity within the territory of the dominant group, this right went too far from the utopian principle « unity in diversity » that old Europe has been trying to transfer to its children.

Mots clés : ethnie, identité ethnique, stéréotypes ethniques, Balkans

Keywords: ethnic group, ethnic identity, ethnic stereotypes, Balkans

Les Balkans, ce « chaudron du diable » dont parlait André Ducasse dans le contexte des années 1914-1918, sont devenus chez Vişniec une « poudrière sentimentale » où les gens de différentes ethnies vivent en adoptant la philosophie du « mais » : on aime ses voisins, on les trouve « sympas » car ils ont du cachet, *mais* il y a toujours quelque chose qui ne convient pas et qui les transforme en bouc émissaire de tout malheur qui leur arrive. Pourtant, Vişniec essaie de démontrer que l'exacerbation du sentiment

ethnique et les atrocités qu'il implique visent toute guerre, non seulement celle des Balkans des années 1990. Dans sa vision, la bête humaine n'a pas une identité particulière, le mal est universel. La pièce *La femme comme champs de bataille ou Du sexe de la femme comme champs de bataille dans la guerre en Bosnie* présente la rencontre dans un hôpital des forces alliées (et donc, neutre) de Dorra, une femme de l'ex-Yougoslavie, violée pendant la guerre ethnique et de Kate, le psychologue qui doit l'aider à dépasser ce trauma. Par cette histoire dramatique de la vieille Europe, représentée par son enfant terrible, les Balkans, et des États-Unis, symbole de la liberté absolue, Vişniec met en évidence le caractère universel des stéréotypes auxquelles les ethnies de tous les coins du monde se confrontent inévitablement.

Nous avons choisi cette pièce de Matéi Vişniec pour aborder une autre perspective sur un sujet si analysé par les sociologues, les politiciens, les psychologues, les militaires, les historiens, les anthropologues : l'identité ethnique dans les Balkans, dans le contexte de la guerre des années 1990 en Yougoslavie. *La femme comme champs de bataille ou Du sexe de la femme comme champs de bataille dans la guerre en Bosnie* constitue, selon nous, un bon exemple afin d'analyser la perspective de cet auteur contemporain sur la question de la pluralité des ethnies dans l'espace balkanique.

La pièce est inspirée du drame bosniaque. En qualité de correspondant de Radio France Internationale, l'auteur a eu accès aux témoignages authentiques concernant les problèmes ethniques de ce pays. La véridicité des répliques des deux personnages y repose. Le lecteur (ou le spectateur) est transposé dans l'espace du conflit en Bosnie. Il n'y a que deux personnages sur la scène : Kate, psychologue, figure des États-Unis - autorité médiatrice dans cette guerre - soigne Dorra, la victime d'un viol en groupe, hospitalisée pour qu'elle récupère ses forces et qu'elle reprenne sa vie. Quelle est l'approche de Vişniec ? Partage-t-il l'opinion des sociétés occidentales (Vişniec vit en France depuis 1987) qui condamnent la « balkanisation » des pays de cette région située entre la Méditerranée, le Danube et la Mer Noire ? Considère-t-il les Balkans comme un territoire où se manifeste encore la fatalité ancestrale ou y voit-il la possibilité de la construction d'une unité européenne fondée sur la diversité de ses peuples ?

Pour que nous puissions déterminer la position de Vişniec dans la problématique de l'identité ethnique, nous devons rappeler un trait distinctif de ses personnages : la vulnérabilité. On ne découvre jamais de héros dans ses pièces, mais des gens qui vivent des drames et qui sont rendus vulnérables par des événements divers. Bien évidemment, la guerre ne fait qu'accentuer ce phénomène de fragilité identitaire, au sens relevé par Paul Ricoeur (2000) dans sa théorie sur la « fragile identité ». Celui-ci identifie trois causes qui déterminent le caractère fragile de l'identité : le

rapport difficile au temps supposant l'utilisation de la mémoire comme composante temporelle de l'identité, la confrontation avec autrui conçue comme une menace et l'héritage de la violence fondatrice. Les causes du conflit balkanique semblent être les mêmes. Le champ de bataille bosnien est le territoire de la transmission des valeurs par la mémoire, le lieu où l'on se rencontre avec autrui qui semble dangereux par sa différence ethnique et où le passé sanglant revient pour torturer les consciences.

Le texte de Vişniec ne surprend pas par la nouveauté du sujet, le viol ayant été utilisé comme stratégie militaire non seulement en Bosnie ou dans les Balkans, mais aussi dans beaucoup d'autres régions du monde, servant parfois à des intérêts politiques (c'est le cas de la guerre d'Algérie, par exemple). Ce que l'auteur met en évidence c'est le droit de vivre et le droit de naître, malgré toute différence : Dorra, la femme abusée va avoir un enfant dont le père est la *guerre*, nom qu'elle utilise pour ses agresseurs. La fonction conative du texte consiste à dénoncer ces atrocités, l'auteur voulant sensibiliser le récepteur, le déterminer se poser des questions sur la légitimité de cette naissance particulière ou de l'avortement.

Le processus de guérison de Dorra après le trauma du viol s'avère long et compliqué, fondé sur la (re)découverte de soi par l'entremise, d'un côté, de l'introspection et, de l'autre côté, par le rapport « moi – les autres ». L'auteur dramatique propose dans cette démarche deux méthodes: la voix professionnelle (l'hospitalisation de la victime, impliquant des soins médicaux et psychologiques) et la voix intérieure de la victime même (la manière propre de dépasser l'horreur vécue en tant que témoin et martyr involontaire de la guerre ethnique).

Kate note dans son journal le parcours médical de sa patiente, utilisant des termes spécialisés, pour essayer de voir si les concepts arrivent à expliquer les sources de la violence ethnique en Bosnie : « libido nationaliste », « nationalisme libidinal », « sadisme ethnique infantile », concluant que « certaines notions qui tiennent de l'univers des pulsions éclairent mieux l'univers de la violence nationaliste que la terminologie classique ». Ces concepts de « pulsion nationaliste », « pulsion d'emprise », « pulsion d'agression », « pulsion de destruction » employés par Vişniec à décrire (sous la forme objectivée des fiches d'observation rédigées par le psychologue Kate) les violences des peuples balkaniques, renvoient au nationalisme balkanique. Le mot « pulsion » nous renvoie à la définition de Zangwill, cité par Van Gennepe (1992, 29) :

La nationalité, dans son aspect interne ou concave, étant une forme de sentiment, ne peut être expliquée que par la psychologie ; c'est – ou ce devrait être – une section de la psychologie des foules. Elle sourd de l'opération que je propose d'appeler LA LOI DE LA COOPÉRATION PAR CONTIGUÏTÉ. C'est la loi selon laquelle les atomes occasionnels sont

unifiés par un magnétisme mutuel et une congrégation, en un corps, en un team de sport, en une partie politique, chacun possédant son esprit de groupe spécial. La coopération, même à distance, détermine un sentiment de camaraderie ; la contiguïté, même sans coopération, pousse l'une contre l'autre. S'ils sont unis, ces deux magnétismes se multiplient réciproquement.

Dérens considère que, par rapport à la France où les notions de citoyenneté et de nationalité sont synonymes, en Yougoslavie la nationalité désigne « une appartenance ethnique, qui n'est pas territoriale, puisqu'on conservait sa "nationalité" dans quelque république fédérée que l'on habitât, tandis que la citoyenneté est une notion territoriale : on était citoyen de sa république de résidence, quelque fût sa nationalité. » (2000, 138) Mais pour que ce sentiment collectif-atteigne sa pleine forme, il faut, disait Zangwill, un danger commun. Ce qui s'est passé dans l'ex-Yougoslavie ce n'est que la conscience nationaliste poussée à l'extrême, dans le désir d'obtenir l'autonomie des ethnies qui vivaient sur le même territoire et qui sont devenues des adversaires.

C'est dans ce sens de l'exacerbation du nationalisme que Vişniec associe métaphoriquement la femme à un pays, à une ethnie : Dorra représente une Bosnie agenouillée, opprimée, et la puissante Kate exprime, en fait, les frustrations d'une famille irlandaise déracinée et transplantée dans le sol américain. La rencontre des deux femmes nous dévoile deux cultures différentes, tout comme la transcendance des limites sociales et subjectives, le dépassement du cadre d'une guerre locale et le traitement de thèmes universels tels le viol, la guerre, les conflits entre les ethnies, l'altérité. Dans les Balkans, l'autre qui est différent est devenu une menace à supprimer. Cette suppression implique des actions agressives (y compris le viol) qui dépassent, pour beaucoup d'entre nous, tout niveau de compréhension possible. Bien que la torture et les traitements inhumains figurent parmi les crimes de guerre, on tue et on torture « sous le couvert du prétendu droit de la guerre », remarque Ricœur (2005, 5). Il reste à comprendre que derrière la souffrance provoquée à l'ennemi se cache « l'humiliation qui voudrait que l'autre persécuté perd le respect de soi, se méprise. ». C'est cette volonté de détruire l'autre par tout moyen qui a transformé le corps de la femme en un champ de bataille. Durant la guerre, comme le dit Vişniec, rien n'est plus intangible ou sacré : le viol de la femme de l'autre impose le vainqueur du combat, parce que s'attaquer à l'intégrité psychique et morale de l'autre est plus destructeur que toute attaque à son intégrité physique.

L'identité ethnique

À ce niveau de notre travail nous voudrions trouver une réponse à une question formulée par Dérens dans son ouvrage *Les Balkans : la crise* :

« Les Balkans sont-ils condamnés à demeurer la „poudrière de l'Europe” ? » Pour l'opinion occidentale, dit-il, « cette région est vouée, par une fatalité supposée ancestrale, aux haines dites “ethniques”, et représente un Autre menaçant, aux portes de l'Europe en construction. La “balkanisation” serait ainsi l'antithèse violente des processus d'intégration européenne en cours. » (Dérens 2000, 11)

Dans le processus élémentaire de constitution de l'identité ethnique, toute personne appartenant à un groupe (majoritaire ou minoritaire) passe par plusieurs étapes, dont l'auto-identification ethnique, l'auto-étiquetage comme membre d'un groupe ethnique. Pourtant Dorra, se considérant minoritaire dans un pays dont elle ne comprend plus le mécanisme de fonctionnement, vit un déchirement de sa propre identité, un mélange de peur et d'espoir, d'horreur et de croyance, un sens du devoir, une identification avec les drames de toutes les ethnies, non seulement la sienne. Lorsqu'elle parle de la Bosnie, le pays qu'elle porte dans son âme, elle ne peut pas se séparer de l'image dévastatrice de la guerre. Vişniec insiste sur l'universalité de la douleur, de la souffrance des gens simples qui sont entraînés dans la guerre :

Mon pays est un vieux paysan qui regarde les soldats qui entrent dans son village et qui demande : « Vous êtes des nôtres ? »

Mon pays est ce réfugié musulman mort dans un village hongrois où il n'y a pas de cimetière musulman et où personne ne sait comment on inhume les musulmans. [...]

Ou bien, l'image d'un soldat qui écrit sur une porte, avec une bombe de peinture rouge : ICI, C'EST LA SERBIE. Deux semaines plus tard, d'autres mots couvrent les anciens : ICI, C'EST LA CROATIE.

C'est ça mon pays : un soldat de dix-huit ans qui aime rigoler et qui, ainsi que sur les paquets de soupe instantanée, sur son cou, a tracé un pointillé et écrit : COUPER ICI. (Vişniec, 105)¹

Dramatisme, absurde des situations, conservations des traditions, des rites et des valeurs, relativité de toute chose, tous ces éléments sont conjugués par Vişniec pour délimiter le pays imaginaire de ses personnages, reflétant le pays du monde réel où les gens se font la guerre. La guerre dans les Balkans des années 1990 a été essentiellement une guerre à un double

¹ Vişniec Matei. *Paparazzi ou La Chronique d'un lever de soleil avorté* suivi de *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Paris : Éditions Actes Sud Papiers, 1997. Dorénavant désigné à l'aide du sigle SFC, suivi du numéro de la page.

enjeu : contre l'assimilation et pour la promotion et le maintien du spécifique ethnique et par la suite, de l'autonomie ethnique².

Les stéréotypes³ : l'évaluation et la description des groupes ethniques

Au niveau de l'interaction entre des groupes, il est inévitable de faire référence à l'autre, à l'altérité. Il existe une forte connexion entre le processus de catégorisation et le développement des stéréotypes, autour de certaines caractéristiques facile à identifier : sexe, âge, ethnie, accent, style vestimentaire, dans la mesure où tout cela reflète les similitudes et les différences existantes. D'une part, les stéréotypes peuvent être utiles (positives) parce qu'elles réduisent la complexité des informations dans des unités plus tangibles, mais d'autre part, elles sont risquées, dans la mesure où elles accentuent les différences entre les membres des groupes homogènes et les ressemblances entre les membres du même groupe. Ce qui peut parfois conduire, comme l'on a vu, à des guerres.

Le psychologue Kate considère qu'en Bosnie on peut parler d'« un univers fantasmagique d'une minorité nationale ». (SFC, 59) Au lieu de construire des ponts entre des groupes, sous le principe d'acceptation de l'autre (pour la diversité qu'il implique), les représentations sociales stéréotypées peuvent créer des barrières par l'association à des images dénigrantes, par

² Concernant la possible existence commune des groupes sociaux différents, on a véhiculé deux grandes théories. Tout d'abord, nous allons mentionner la **théorie de l'anglo-conformité** d'assimilation des minorités. Ce néologisme traduit le concept de *anglo-conformity* c'est-à-dire « la transformation du migrant en un Américain 100% comme on le disait dans les années 1920 », définition de Sylvia Le Bars (2007, 6). En outre, nous devons rappeler la **théorie du melting-pot**, selon laquelle deux groupes en interaction se transforment, le résultat étant un groupe C, amalgame homogène des deux autres. Ce terme a été utilisé pour la première fois par Israel Zangwill, auteur de la pièce *The Melting Pot* de 1908. Il y soutient l'idée que les États-Unis représentaient le creuset du Dieu, et que le mélange de populations et la reconstruction « ne se résument pas à une simple association d'ethnie et de races, mais débouchent sur la création d'une nouvelle culture commune dans laquelle tous oeuvreront ensemble pour construire la république des hommes et le royaume de Dieu » (Huntington, 132)

³ Comme le remarque Lionel Lacaze dans son article paru dans la *Nouvelle revue de psychologie* (2005), le terme de *stéréotype* a été introduit pour la première fois par Walter Lippman, en 1922, pour désigner « a picture in our minds », « une image dans la tête », qu'on acquiert par l'expérience personnelle. Le terme a été ensuite repris par les sciences sociales, pour désigner « les idées toutes faites et les croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles, traits ou comportements de certains individus, catégories ou groupes » (Lacaze, 189). Serge Moscovici (1984) a encadré les stéréotypes dans les représentations sociales, comportant toutes les connaissances partagées par les membres d'un groupe, le sens commun, valorisant le terme de « représentations collectives » de Durkheim (1960), qui y voyait des réalités psychosociales groupant des idéologies, des mythes, des croyances, des sentiments et des connaissances.

le rappel des comportements négatifs (par exemple, les Juifs sont encore tenus pour responsables de la mort de Jésus Christ, les Allemands de l'Holocauste), et le maintien des erreurs importantes d'appréciation qui pourraient engendrer des comportements violents.

Višniec nous fait assister à un spectacle du déploiement des stéréotypes balkaniques et universels, qui s'avère un acte dramatique aussi bien qu'amusant, émouvant, ironique et auto-ironique. C'est un miroir dans lequel l'Européen et, par analogie, le citoyen du monde est invité à se regarder. Pour exprimer la manière de laquelle on envisage les autres ethnies et pour donner de l'autorité à son personnage, l'auteur substitue Dorra à un homme balkanique, dont elle emprunte la voix pour décrire la variété des représentations sociales, dans une perspective masculine. Elle entre « dans la peau d'un homme des Balkans ». (SFC, 80) Cette transposition permet l'accès à une autre dimension, à une altérité personnelle, qui produit la sensibilisation de l'individu, jusqu'au pathétisme, ou jusqu'à la violence : « Les Balkans, c'est comme ça. Une poudrière sentimentale. Dans les Balkans, on sait boire. Tiens, on s'est pas vus depuis trois semaines, ça fait long, ça fait insupportable, allons boire un coup. Et on boit jusqu'au petit matin. » (SFC, 69) :

Dorra (*en mangeant*) Dès qu'il boit un verre, dans l'homme des Balkans s'éveille le sens de l'histoire. Dans le bistrot minable où il se soûle la gueule, qu'il soit à Zagreb, à Belgrade, à Tirana, à Athènes, à Bucarest, à Sophia, à Ljubljana ou à Skopie, l'homme balkanique devient tout de suite internationaliste et généreux dans l'amour pour son proche. C'est alors qu'il juge le monde à travers la philosophie du « mais ». Mais, c'est le mot clef de la spiritualité balkanique, c'est le miroir de la pensée, c'est la marche où le discours plat bascule dans la dialectique nuancée. (SFC, 80)

L'homme balkanique vit sous le poids du « spleen ancestral » et se laisse torturé par les « grandes questions métaphysiques » que la femme ne peut pas comprendre, comme elle « n'est qu'une pondeuse de gosses » et elle « ne sait qu'engueuler son mari dès qu'il se pointe à la maison. » (p. 69) Višniec nous fait assister à une scène, selon lui, ordinaire d'un foyer balkanique. Nous remarquons ici l'ironie d'une telle subjectivité :

Le soir, le sens de l'honneur est très fort chez les hommes des Balkans. Le soir, si elle [la femme] presse trop sur l'accélérateur de l'enguelade, il se fâche et se tape encore un verre. Ou deux. Ou trois. Car le soir, après avoir bu avec ses copains, l'homme des Balkans devient brusquement malheureux. Son âme est blessée. Les grandes questions métaphysiques se mettent à le hanter, à le torturer. Tu ne comprends rien à l'histoire, ma poule. Non, elle ne comprend pas que son mec soit frappé par un spleen ancestral. Elle ne comprend pas que son mec se pose brusquement la question du sens de l'existence. D'où on vient et où on va ? Putain, le monde, ça manque de sens. (SFC, 69)

Les discriminations ethniques trouvent un fort exemple dans ces discriminations sexuelles, dans ces stéréotypes des hommes balkaniques : la femme est prise pour inférieure à l'homme, tandis qu'il est le maître puissant de la maison. Elle n'est associée qu'à l'image de la mère qui accouche, soigne les enfants et cuisine. L'homme représente l'autorité, celui qui prend les décisions pour toute la famille. Mais Višniec minimise ce courage de présenter les stéréotypes : surveillée et en même temps accompagnée par Kate, Dorra boit et raconte l'histoire des Balkans. Ce n'est pas Dorra qui parle, ni l'homme balkanique, mais c'est l'alcool.

Aucune des ethnies des Balkans n'échappe pas à la critique. Višniec parvient à une hallucinante exposition des stéréotypes concernant les communautés de l'Europe Orientale, accompagnée par des chansons appartenant à chaque ethnie. L'auteur précise dans les didascalies que

Ce n'est pas Dorra qui parle, mais sa mémoire et son expérience de la vie. Elle entre chaque fois dans la peau de ces "hommes des Balkans" qui débitent depuis des lustres les mêmes clichés, les mêmes lieux communs et les mêmes méchancetés à l'adresse de leurs autres "frères des Balkans" d'une autre nationalité. » (SFC, 81)

Il transpose ainsi les perceptions de toute une communauté par la voix d'un seul personnage, auquel on ne peut pas faire tout de même confiance. Dorra est la victime d'un viol, véritable trauma et mutilation de l'intégrité personnelle ; sa pensée n'est plus claire, elle est accablée par la douleur et la haine contre ses agresseurs et, se substituant à la victime universelle, contre tous les agresseurs du monde entier. Afin d'exemplifier cette confrontation ressentie comme menace, la référence aux Serbes nous semble éloquente dans ce cas-ci :

Le même jeu. [Elles trinquent et s'embrassent ; chaque fois que Dorra entre dans la peau d'un homme balkanique, elle danse et chante] Musique serbe.

DORRA. Les Serbes...

KATE. Les serbes, j'aime bien les Serbes...

DORRA. Ma femme est d'ailleurs serbe, parmi les Slaves des Balkans les Serbes sont les plus farouches, ils ont cette âme de la première heure, ce côté sauvage qui fait trembler l'histoire, les Serbes, ça a un charme fou car ils sont malheureux de nature, c'est pour ça d'ailleurs qu'ils sont aussi de sacrés fêtards, et de sacrés révoltés, car c'est un malheur ancestral qu'ils portent dans leurs tripes, oui, les Serbes, ils ont le sang chaud, ça leur brûle la peau, les Serbes, ils doivent être toujours en mouvement, toujours agités, je te jure, ma femme est serbe, les Serbes, ils sont beaux dans leur délire sans fin...

KATE. Mais...

DORRA. *Mais* parfois ils exagèrent quand même, à vrai dire ils exagèrent tout le temps, ils n'ont pas de limites, les Serbes, c'est des nationalistes pur sang, c'est des vrais fous, ils ne pensent qu'à leur empire perdu au XIV^e siècle, à leur Etienne Douchan, d'ailleurs depuis ils n'ont plus fait grand-chose, des éleveurs de porcs, quoi, qui rêvent maintenant d'une Grande Serbie, moi, les Serbes, j'en ai ras casquette, d'ailleurs mon ex-femme qui était serbe m'a quitté pour un putain de Serbe, pour un putain de bon à rien de sa race. (SFC, 83-84)

Les observations de Vişniec sont fondées sur les représentations sociales contemporaines de chaque ethnie des Balkans. Il renforce, par exemple – par l'intermédiaire de son personnage Dorra – la croyance que les « Tsiganes c'est sympa, ça vient de loin, ils ont à la fois quelque chose de mystérieux et de gai », mais « ils sont quand même tous des voleurs, il faut se méfier, ils volent des chevaux, des moutons, des poules, des enfants, vraiment trop c'est trop. » (SFC, 81) Il n'hésite pourtant à présenter aussi les stéréotypes visant les Roumains et à ironiser son propre peuple, critiquant l'image qui s'en est créée en Europe. On aime bien les Roumains, « le seul peuple latin dans la région », parce qu'ils ont « le petit Paris », et « c'est fou quel succès ont maintenant les putes roumaines en Turquie », mais « ils sont un peu trop fatalistes, quand même, et de vraies girouettes, toujours du côté des vainqueurs. » (SFC, 86)

Le *mais* balkanique devient un *mais* global. On aime son semblable partout dans le monde, *mais*, il y a des réserves et des contraintes de cet amour-ci. C'est le cas du « *mais balkanique* à l'américaine ». Si les gens des Balkans ont leurs voisins musulmans, serbes, roumains, grecs, juifs, tziganes qu'ils aiment, *mais* auxquels ils n'hésitent pas de reprocher certaines choses, les transformant en facteurs déterminants de leurs propre régression, en boucs émissaires, Les États-Unis ont eux aussi ce « black problem » invoquée par Kate. Cette femme psychologue reprend le rôle de Dorra dans le processus d'identification des stéréotypes des ethnies et des races de son pays.

KATE. Les Noirs, c'est sympa les Noirs, j'aime bien les Noirs, c'est fou comme la musique coule dans leurs veines, les Noirs, ils ont inventé le blues, les Noirs, ils ont inventé le gospel song, ils sont de merveilleux boxeurs, les Noirs...

DORRA. J'aime bien les Noirs...

KATE. Mais...

DORRA. Mais...

KATE. Mais...

DORRA. Mais...

KATE. Mais le problème c'est...qu'il y a *a black problem*.

DORRA. Une question «noire »...

KATE. Car ils ne sont pas comme nous...

DORRA (*elle joue la fille qui comprend vite*). Parce qu'ils sont noirs !

KATE. Non...Il faut être politiquement correct...Parce qu'ils sont des gens de couleur... et ça manque de culture... et ça sent mauvais... et ils sont violents... et ils sont des émeutiers... et des fauteurs de trouble... et des dealers... Voilà... Et il n'y pas seulement *the fucking bloody niggers* qui nous emmerdent... Non... Il y a aussi... (SFC, 88)

Et Vişniec de nous présenter ensuite une variété de stéréotypes qui existent sur le continent nord-américain : les Indiens sont beaux avec leurs plumes, « mais c'est mieux lorsqu'ils sont mooorts, un bon Indien c'est un Indien mooort, *a good Indian it's a dead one...* » (SFC, 88) Les Mexicains sont sympas avec leurs grands chapeaux, leurs sombreros, leurs ponchos, leurs guitares, « mais ils veulent tous venir chez nous, *the bloody fucking Mexicans.* » (SFC, 89) Les Portoricains, les Aztèques, les Patagonais, ils sont sympas, on les aime bien, mais... « KATE. Mais...DORRA et KATE. Ils sont des Patagonais ! Merde ! » (SFC, 90) L'Autrui c'est l'enfer chez Vişniec.

Cette complicité dans la dénonciation du mal symbolise l'universalité et l'uniformisation des stéréotypes ethniques. Les Balkans et les États-Unis sont devenus une véritable tour Babel où les ethnies et les races luttent pour l'autonomie et la suprématie. Les minorités sont tenues responsables de l'agressivité résultant des frustrations auxquelles est soumis l'individu du groupe majoritaire. Ainsi l'involution du groupe majoritaire paraîtrait-elle trouver sa cause dans l'existence des groupes minoritaires tout comme dans leurs actions entreprises toujours, semble-t-il, en défaveur des premiers.

La fin de la pièce de Vişniec est optimiste. Dorra décide de garder l'enfant du viol, l'enfant de la guerre. Métaphoriquement, sa motivation est liée à un écriteau fixé sur un arbre dans le jardin de l'hôpital :

NOUS VOUS INFORMONS QUE CET ARBRE EST MORT. IL SERA ABATTU DANS LA SEMAINE DU 2 AU 8 AVRIL. À SA PLACE IL SERA PLANTÉ TOUT DE SUITE, POUR VOTRE JOIE ET BONHEUR, UN JEUNE ARBRE.

Signé : le service des parcs et des jardins.

J'ai lu ce texte une fois, deux fois, plusieurs fois. Et c'est alors que j'ai décidé de garder mon enfant. (SFC, 106)

Les gens peuvent renaître de leur propre souffrance, même dans des circonstances incroyables, c'est la vision de Vişniec. Ils peuvent accorder suprématie au droit de vivre même à un enfant dont la mère a été la victime d'une agression sexuelle. Pourtant, le choix final de Dorra s'inscrit dans la tendance des populations réfugiées des Balkans : l'immigration et l'exode

ethnique : « Je ne sais pas très bien ce que je vais faire maintenant. J'ai déposé des demandes d'immigration auprès des ambassades de plusieurs pays : le Canada, l'Australie, l'Afrique du Sud. Les États-Unis, j'en veux pas. » (SFC, 105) C'est une autre problématique socio-politique à laquelle Vişniec nous invite à réfléchir.

Conclusion

L'un des droits fondamentaux de l'homme est le droit d'être différent du point de vue culturel. Les guerres de l'ex-Yougoslavie et surtout la guerre bosniaque on lui a porté atteinte, comme le dénonce Vişniec. Mais, car il y a toujours un « mais », l'auteur a voulu universaliser le thème des pulsions ethniques et des répercussions dangereuses pour les peuples. Il existe de nombreux précédents de la guerre de la Yougoslavie des années 1990 qui ont choqué l'Europe et le monde par les cruautés auxquelles on a soumis certaines catégories ethniques. Ce n'est pas dans les Balkans que le racisme et l'antisémitisme sont nés, mais dans les sociétés prises pour civilisées et qui sont intervenues dans les conflits balkaniques comme des forces médiatrices. Cet exercice de compréhension de ce qu'il s'est passé en Bosnie a pour finalité une réévaluation de cet espace, pour ne plus perpétuer l'image des Balkans comme un tiers monde de l'Europe. C'est, peut-être, la motivation d'une certaine affinité de l'auteur pour cette région dont le destin s'est confondu avec celui de son propre pays. De plus, il soutient le fait que ces violences soient délimitées par leurs précédents dans l'histoire européenne et même mondiale, comme l'a affirmé Ricœur (2000, 5) :

C'est un fait qu'il n'existe pas de communauté historique qui ne soit née d'un rapport qu'on peut dire originel à la guerre. Ce que nous célébrons sous le titre d'événements fondateurs, ce sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un État de droit précaire, et, à la limite, par leur ancienneté même, par leur vétusté.

Matei Vişniec attire l'attention sur le droit à la vie de chaque être humain, même d'un enfant né d'un viol ethnique. Il s'attaque aux atrocités commises sous la légitimité du nationalisme et il incite, comme l'affirme Grégoire Couette⁴ (l'un des metteurs en scène de la pièce) à une permanence de la mémoire : il ne faut pas oublier que là-bas rien n'est réglé et aussi que, partout dans le monde, la bête humaine peut réapparaître à tout moment.

⁴<http://editura.liternet.ro/carte/27/Matei-Visniec/Despre-sexul-femeii-camp-de-lupta-in-razboiul-din-Bosnia.html>.

Texte de référence

VISNIEC, Matei. *Paparazzi ou La Chronique d'un lever de soleil avorté* suivi de *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Paris : Éditions Actes Sud Papiers, 1997.

Bibliographie

- DERENS, Jean-Arnault. *Balkans : la crise*. Paris : Gallimard, 2000.
 DUCASSE, André. *Balkans 14-18 ou le Chaudron du diable*. Paris : R. Laffont, 2000.
 DURKHEIM, Émile. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Paris : Presses Universitaires de France, 5^e édition, 2003.
 HEUSE, George A. *La psychologie ethnique : introduction à l'ethnopsychologie générale*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1953.
 MOSCOVICI, Serge. *Psychologie sociale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
 VAN GENNEP, Arnold. *Traité comparatif des nationalités*. Paris : Payot, 1922.

Sitographie

- COUETTE, Grégoire. « De ce să pui în scenă un text ca *Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia* » [Pourquoi mettre en scène un texte comme *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*]. [En ligne]. URL : <http://editura.liternet.ro/carte/27/Matei-Visniec/Despre-sexul-femeii-camp-de-lupta-in-razboiul-din-Bosnia.html>. (Consulté le 30 septembre 2010).
- HUNTINGTON, Samul P. *Qui sommes nous ? : Identité nationale et choc des cultures*. Paris : Odile Jacob, 2004. URL : http://books.google.fr/books?id=Tah8tEuFhROc&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté le 11 janvier 2011).
- LACAZE, Lionel. « La théorie de l'étiquetage modifiée ou l'analyse stigmatique revisitée », [in] *Nouvelle revue de psychosociologie* 1/2008 (n° 5), p. 183-199. URL : www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2008-1-page-183.htm. (Consulté le 12 janvier 2011).
- LE BRAS, Sylvia. « Quelle place pour l'espagnol aux Etats-Unis : assimilation monolingue ou diversité plurilingue ? », [in] *Le Français aujourd'hui* 3/2007 (n° 158), p. 39-48. URL : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-3-page-39.htm. (Consulté le 12 janvier 2011).
- RICÉUR, Paul. « Fragile identité : respect de l'autre et identité culturelle ». Texte prononcé au Congrès de la Fédération Internationale de l'Action Chrétienne pour l'Abolition de la Torture, Prague, octobre 2000. [En ligne]. URL : <http://www.fondsriceur.fr/photo/FRAGILE%20IDENTITE%20V4.pdf>. (Consulté le 12 janvier 2011).
- <http://www.visniec.com/index.html>

S'attendre ou l'identité déclinée au féminin. Le cas de *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain

Bogdan VECHE
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Notre étude se donne pour but de réfléchir autour de l'attente de soi dans le premier livre où Sylvie Germain met en scène une protagoniste à qui elle fait raconter l'histoire de sa propre vie. L'enjeu est double : d'un côté, l'abandon à la naissance équivaut à une interruption identitaire qui transforme l'existence en quête de réponses et de retrouvailles impossibles, ce qui imprime à l'attente un caractère réflexif. De l'autre côté, la perspective féminine et beaucoup plus intime que dans les autres livres – où le régime narratif homodiégétique, autodiégétique est abandonné –, incite à une réflexion, bien qu'indirecte, autour du spécifique de l'écriture. Serait-elle féminine, sous l'influence de la perspective choisie ? Ou bien réussit-elle à éviter les glissements des genres ?

Abstract. The present study aims at pondering over self-waiting as dealt with in the first book written by Sylvie Germain where a female main character tells the story of her life. There are two issues at stake : on the one hand, being abandoned at birth equals an interruption of identity which later on transforms this character's life into an endless search for answers and impossible reunions. Thus, waiting as a process turns onto the self. On the other hand, the very personal feminine perspective channeled through a homodiegetic autodiegetic narrative – abandoned in Sylvie Germain's other books – incites to an indirect reflection on what could perhaps be a distinctive feature of her writing. Could it be regarded as feminine, due to the influence of the above mentioned perspective? Or is writing neutral enough to avoid gender shifting?

Mots-clés: attente, identité, féminité, incomplétude, écriture

Keywords : waiting, identity, femininity, incompleteness, writing

Penser l'attente par le biais de la réflexivité équivaut chez Sylvie Germain à une démarche tragiquement narcissique. La source du tragique réside dans un instant d'interruption du Moi – ou même de refus initial – que subissent à un certain moment de leur existence nombre de personnages engagés ensuite sur le long et difficile chemin de la récupération identitaire. Abandon par les parents biologiques (*Chanson des mal-aimants*) ou mort

subite de ceux-ci, alors que l'enfant n'a pas encore atteint l'âge de raison (*Magnus*), retour chez soi et réappropriation du patronyme à la suite d'un mariage de force (Claude Corvol dans *Jours de colère*) ou jumelage identitaire à la suite de la mort du frère (Deux-Frères dans *Le Livre des Nuits*), ce sont autant de situations d'attente gérée par un processus réflexif. Être soi devient ainsi « une performance éphémère, sans lendemain » (Baudrillard 1994, 31), transformant le protagoniste en un Narcisse voué à patauger constamment dans l'absence de son reflet et surtout à tenter sa récupération dans les eaux taries de sa mémoire blessée. Bien qu'il n'y ait que soi-même à l'autre bout de l'attente, l'identité n'est presque jamais, malgré ses multiples représentations, un objet « donné » comme dirait Heidegger, dont l'opinion est que l'attente serait annulée par l'accès direct à celui-ci¹. En permanence à reconstituer, à deviner, cette identité fait l'objet d'une longue introspection et surtout d'un questionnement pluriel de la présence et surtout de l'absence au cœur desquelles se déroule l'existence.

La démarche pourrait être résumée à plusieurs étapes : l'interruption initiale, la prise de conscience de la part manquante, le questionnement *in absentia* des coupables de cette situation, le questionnement de soi-même avec, parfois, le sentiment de culpabilité et enfin, l'issue à ce questionnement qui est le seul à donner du sens à l'existence. L'attente d'une réponse n'est qu'une manière de désirer le retour à l'origine de la rupture afin de gommer l'instant de sa production et, ce faisant, de réécrire l'existence. Le rôle de la mémoire est, manifestement, décisif. Cependant, « si l'histoire [personnelle] est le lieu de cette mémoire, c'est un lieu brisé. » (Edwards 1996, 35) Ces personnages deviennent ainsi des mendiants² de l'attente, vivant dans un permanent état d'incohérence identitaire où *s'attendre* se donne pour mise la récupération de la part manquante ou, à défaut – car le verbe n'est pas *essentiellement* pronominal –, une explication satisfaisante et, surtout, apaisante, voire cicatrisante.

De loin, les œuvres qui illustrent le mieux cette situation d'attente réflexive sont *Chanson des mal-aimants* et *Magnus*, « tous deux traçant les itinéraires de toute une vie, celle d'une femme puis celle d'un homme, de leur conquête lente, ardue et zigzagante de soi, jusqu'à l'apaisement dans le silence et la paix de la nature où l'un et l'autre finissent par se retirer. » (Goulet 2006, 189) Le premier livre, qui fait l'objet de notre étude, met en scène l'existence d'une enfant orpheline à la suite de l'abandon auquel la vouent ses parents. Pour la première fois, de manière tout à fait

¹ « L'objet, il est vrai, est une notion fort singulière. Il est en effet visé par la pulsion en instance. Il n'est pas "donné" et dans l'attente, il ne l'est jamais : celle-ci cesserait. » (Danziger ; Chalanset 1994, 86).

² À la différence des « aristocrates de l'ennui, de l'attente et de la quête de l'Absolu » (Faye 1996, 105) que sont Dino Buzzati, Kôbô Abé et Julien Gracq.

« exceptionnelle dans [son] œuvre » (Koopman-Thurlings 2007, 223), notre auteur choisit de faire raconter l'histoire par une protagoniste, sous forme d'autobiographie suivant les épisodes les plus importants de sa vie accompagnés d'une réflexion constante par rapport à cet abandon et au manque de repères identitaires. Malgré ce filon narratif mettant en scène la femme sans généalogie, condamnée à vivre de manière séquentielle, ballottée au gré des rencontres et qui, à côté de son identité, met sa féminité en question, Sylvie Germain ne semble pas concernée par le féminisme : écrire lui est nécessité vitale et non désir de faire la preuve d'un pareil engagement. Interrogée par rapport à sa perception de soi en tant que femme-écrivain, elle avoue ne pas trop s'en soucier :

Lorsque j'écris, je ne me pose pas du tout la question, je ne me pense pas comme une femme de tel âge, de tel milieu social, de tel pays. Bien sûr, j'écris avec ce que je suis et ce d'où je viens, et avec le langage que l'on m'a légué, appris. Mais ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est la possibilité de se démultiplier, de mettre en scène aussi bien un enfant, un homme ou une femme d'âges divers, des vieillards, et aussi des gens de caractères différents. Notre corps, sous son apparente unité, est pluriel, comme ces poupées russes renfermant toute une série d'autres poupées de taille décroissante. (Magill ; Germain 1999, 338)

En échange, elle est parfois « associée à "l'écriture féminine" à cause de son processus d'écriture intuitif et de sa façon d'aborder la procréation et la sexualité, mais aussi les violences sexuelles. » (Roussos 2007, 13) Ce régime narratif homodiégétique, autodiégétique – abandonné dans *Magnus*, sorte de double romanesque masculin – réussit une approche très personnelle de la parenté refusée et des enjeux psychiques qui se développent par la suite chez le personnage. Si *Magnus* se distingue par un côté « polar », le personnage éponyme étant engagé dans la recherche à la fois de soi-même et du secret entourant son père adoptif, *Chanson des mal-aimants* s'articule exclusivement autour du drame de l'inconsistance existentielle qui taraude la protagoniste. Ce drame, loin d'être vécu passivement, c'est-à-dire par le biais de l'oubli volontaire, se développe sous forme de questionnement inlassable adressé aux géniteurs – et tout particulièrement à la mère, à la différence de *Magnus* – non pas d'« outre-tombe » mais d'*outré-naissance*. L'enjeu du récit est la réponse attendue en permanence à la question « Qui suis-je, vu que mes parents m'ont abandonnée ? » Le féminin n'est pas arbitraire ; comme on l'a déjà remarqué, sans pourtant insister là-dessus, « la vie de Laudes est une vie d'errance, celle d'une femme en quête d'elle-même. » (Godard 2006, 14) Ce parcours va de la solitude initiale enquêtée à la solitude finale acceptée, en passant par le désir d'avoir une explication pour cet état des faits et, parfois, par l'espoir secret que le temps va faire marche arrière et gommer l'instant initial de

l'abandon. Plus que le récit d'une vie, *Chanson des mal-aimants*³ est le récit d'une attente de soi en général et d'une attente au féminin en particulier, ce qui ne sera pas, nous allons le voir, dépourvu d'importance.

L'incipit *in medias res* pose la solitude comme cadre général de la vie de la protagoniste. Les références à l'absence d'un foyer et à l'impossibilité de se percevoir comme un être complet sont nombreuses : cette solitude est « un théâtre à ciel ouvert. La pièce a commencé voilà plus de soixante ans, en pleine nuit au coin d'une rue. Non seulement j'ignorais tout du texte, mais je suis entrée seule en scène, tous feux éteints, dans une indifférence universelle. » (CMA, 13) À la fin du livre, le rideau tombe lentement sur la scène du même théâtre de hasard, « à ciel ouvert », « dans la même indifférence de mes congénères. » (CMA, 269) La construction cyclique suggère une existence tendue dans l'attente d'une explication qui ne viendra jamais. Toujours est-il que le vide n'est jamais comblé, tout résonnant qu'il est de non-dit. Cela parce que le reniement des parents reste « sans faille » du début et jusqu'à la fin – ce qui affecte, naturellement, la perception que Laudes-Marie Neigedaoût a de soi. Inconnue à elle-même, elle l'est parce que dépourvue de généalogie. Une belle image est celle de l'ascendance manquante comme les extrémités qui manqueraient à un arbre – c'est-à-dire, métaphoriquement, les origines et l'avenir au sein d'une famille ou communauté bien établie : « Mon arbre généalogique est un bonzaï tout ébranché, cul-de-jatte côté racines. » (CMA, 14) ; « J'avais juste dix ans et j'étais déjà orpheline à répétition. » (CMA, 44) Le résultat est une vie au hasard des rencontres, pareille à celle d'un « chien bâtard sans collier » (CMA, 57) :

J'étais d'ailleurs plus qu'un tombeau – un caveau de famille. Une famille très hétéroclite dont les membres n'avaient entre eux d'autre lien de sang que celui charrié par mes veines. Dans ce caveau, j'ai accueilli tous ceux et celles qui avaient croisé mon chemin de bâtarde et qui m'avaient tendu la main, fût-ce du bout des doigts. Comme j'ignorais la date de la mort de chacun de mes locataires fantômes, ou l'avais oubliée, je suivais mon inspiration pour fêter leur mémoire. (CMA, 228-229)

Ce « corps-arbre » non seulement est-il destiné à ne jamais prendre racine quelque part, qu'il s'agisse d'un lieu ou d'une communauté mais, à en croire Laudes, il passe inaperçu des gens. À part le manque d'ascendance familiale, le stigmate social qu'est l'albinisme la condamne à une existence en marge et à une acceptation difficile de la part des autres. Ce blanc qui est une couleur-origine, symbole de « l'unité créatrice » (Romey 1995 : 58) devient dans ce roman une couleur de la potentialité jamais développée et de l'effacement. C'est la raison pour laquelle Laudes s'imagine le choc

³ *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard folio, 2002. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CMA), suivi du numéro de la page.

qu'avait dû subir « le bougre » ayant trouvé dans un « berceau-cageot » d'improvisation un « nouveau-né fantomatique » (*CMA*, 15) ou lors d'un état de profonde détresse, d'avoir « une gueule de spectre. »⁴ (*CMA*, 45) Et le fantôme d'être une entité privée de corps à quoi s'ajoute un détail inséré plus loin dans l'histoire mais qui prête à l'interprétation : face à l'océan, ce grand inconnu, Laudes fait l'exercice de son incomplétude existentielle :

Si en montagne je mesurais ma petitesse, mais avec un sentiment de sérénité, au bord de l'océan je mesurais ma vanité, mon peu de consistance, avec une angoisse confuse. Je n'étais qu'un fétu de chair égaré sur le sable, d'aussi nulle importance que les algues, les bouts de bois, les fragments de coquillages et autres débris rejetés par la mer. (*CMA*, 138)

Ne serait-il pas utilisé délibérément, le mot « fétu », si facile à rapprocher du mot « fœtus » dont seule une consonne le sépare ? Quoi de plus métaphoriquement incomplet que cet homuncule délesté de tout attribut surnaturel autrefois prêté par les alchimistes pour n'être qu'un corps partiellement accompli, car non-enfanté ?

Ce rapprochement trouve son écho plus loin dans l'histoire, avec l'épisode de la fausse couche. Tombée enceinte à la suite de sa relation avec Martin, Laudes-Marie se voit obligée d'instaurer « tribunal à huis clos » (*CMA*, 129) pour décider du sort de sa grossesse inattendue. Le fait de trancher en faveur de la vie de l'enfant, « si calamiteuse s'annonçât la venue de l'intrus » (*CMA*, 131), s'explique par le refus de réitérer la faute de sa mère et, en même temps, par un désir de réparation de l'abandon initial. La féminité assumant son devoir maternel ouvre ainsi la voie à une réparation identitaire indirecte. Malheureusement, cet épisode non plus n'aura droit à un développement positif : l'enfant opte « pour les limbes » (*CMA*, 131) et, une fois expulsé du corps maternel, est enterré « en bordure d'un bois » sans que Laudes sache si c'était une fille ou bien un garçon. « Pergame », le nom qu'elle choisit pour cet « enfant-météore », convenant aux deux sexes, est un symbole de filiation interrompue et d'identité fourvoyée de nouveau. Il fait aussi allusion à la « réécriture » d'une faute : « Nous retrouvons ici sous une forme élémentaire le thème du mal transgénérationnel : pas plus que sa mère n'a su la garder, elle ne peut conserver son propre enfant. » (Koopman-Thurlings 2007, 231). Qui plus est, l'endroit choisi pour l'enterrement n'est pas dépourvu d'importance, puisqu'il souligne une fois de plus la marginalité du Moi. En ce qui concerne Laudes, cet avortement spontané ne fait que lacérer sa féminité d'autant qu'il marque sa stérilité définitive.

⁴ « Spectre » est l'un des sobriquets que les enfants emploient pour se moquer de Laudes (voir plus bas).

L'inaccomplissement maternel et nominatif témoigne toujours de ce principe d'incomplétude manifeste à un niveau identitaire essentiel, à savoir celui du nom. C'est là un des enjeux majeurs de ce livre en particulier, mais des autres textes de Sylvie Germain en général. Tout comme la vie, le nom patronymique, accompagné d'un ou plusieurs prénoms, est lui aussi héritage que l'enfant tient de ses parents. C'est la marque d'une identité inaltérable alors que le corps subit la dégradation opérée par le temps. Ce détail sur lequel l'enfant n'a pas de prise est crucial par son rôle : la reconnaissance par les parents. Le lien à ces derniers est définitif à partir d'un choix qu'ils avaient fait avant même la naissance de l'enfant : « L'identité s'avère donc paradoxalement ce qui représente parfaitement le sujet tout en lui étant étranger. » (Perry 2006, 121) Dans le cas de Laudes-Marie Neigedaoût, toute appellation est d'emprunt, puisque sa vraie ascendance lui demeure inconnue jusqu'à la fin. Ainsi, l'un des objets de l'attente de soi est la récupération du vrai prénom et, sans doute, du nom patronymique aussi : « Et moi, pensais-je, quel est mon vrai prénom, qui viendra me le révéler, quand ? » (CMA, 30) Pour commencer, elle réfléchit autour de son nom de baptême que lui donnent les religieuses. Il prête à confusion, « montre et cache, il est cryptonyme » (Perry 2006, 127) et lui vaut un bon exercice d'épellation tout le long de sa vie : « Neige d'août, ou Neige doux, ou encore Neige d'où ? » (CMA, 17) Le dernier sens possible n'est plus à interpréter : il porte en lui le froid de l'absence des origines. Néanmoins, la porteuse de ce nom ne se rebelle à aucun moment contre cette identité d'emprunt ; en échange, alors qu'enfant éduquée dans l'esprit catholique, elle se forge des familles éphémères à partir des lectures bibliques. Le nom devient ainsi lien vers la parenté attendue en permanence. La famille est constamment construite et reconstruite dans un jeu alternant oubli et mémoire faussée :

Je me prêtais des noms de villes, ceux entendus dans les Psaumes et les Évangiles, faute de connaître autre chose. Sion, Bethléem, Nazareth, Ninive, Jérusalem... Ça sonnait bien, ça m'enchantait, j'avais l'impression d'appartenir, fût-ce par raccroc, à la famille éclatée d'Esther et de Loulou-Élie. Mais on n'entre pas en fraude dans la famille des autres, et encore moins quand celle-ci est trouée de toutes parts, dispersée en fumée.

Sion, Canaan, Samarie, Jéricho, Tibériade, Jérusalem, Jérusalem... Mon imagination était en flammes, mon cœur sur des braises – et j'ignorais à quel point je gambadais loin de la réalité. (CMA, 31)

Le retour à cette réalité n'est lui non plus retour au premier nom de baptême – aussi extravagant soit-il. Cela parce que le « baptême » se réitère à plus d'une reprise tout le long de l'existence de Laudes-Marie Neigedaoût sous la forme des nombreux pseudonymes que les autres lui collent intentionnellement ou par mégarde. L'aspect en question n'est point

négligeable : ce « recyclage »⁵ à répétition de l'identité sociale ne fait qu'accroître le sentiment de déracinement, ouvrir la blessure identitaire et relancer l'attente. Certes, un apprentissage est fait de l'indifférence, ou plutôt de la résignation, mais cela n'empêche que le questionnement des origines reste toujours présent. Au début, alors que Laudes est soumise à la cruauté d'autres enfants, les sobriquets « fleurissent » comme du « chiendent ». L'ironie est évidente : le « fleurissement » a plutôt une connotation polychrome, alors que les sobriquets exploitent l'albinisme de la petite fille : « Il y a eu aussi Flaque-de-lait, Tronche-de-lune, Bâton-de-craie, le Spectre, Sang-de-navet... » (CMA, 17) Le tragique, moins évident à ce point, est lui aussi camouflé dans le terme de la comparaison : mis à part la facilité de se répandre de l'herbe, « chiendent » a un sens familier aussi, à savoir celui d'« obstacle ». Le sobriquet est donc obstacle face à l'établissement d'une identité ou bien face à l'oubli de soi dans l'identité d'emprunt.

L'enfance n'est pourtant que le point de départ de la dérive nominative. Après la période passée chez la baronne Elvire Fontelauze d'Engrâce, presque tous les autres gens chez qui elle réussit à se faire embaucher l'appellent à leur guise, selon l'humeur du moment, une lubie ou bien intentionnellement. Le séjour chez les sœurs Bellezéheux débute par une « promotion » appellative : Mado et Laudes sont « rebaptisées » *volens nolens* afin que le secret total sur les débauches du « Relais des Baladins » soit préservé. Cependant, ce-faisant on préserve aussi l'obscurité du vrai prénom – jamais reçu, celui-là. Ensuite, le patron de la brasserie s'obstine à appeler la fille « Claude ». C'est – la narratrice le précise – le seul détail notable à retenir de cette « longue année passée à essuyer des verres et à trimbaler des jambon-beurre, des assiettes de salade landaise et de poulet-frites en louvoyant entre les chaises et les valises [...] ». » (CMA, 169) Si le caprice du patron n'a pas d'explication évidente, Fanfan, elle, gomme le double prénom de sa nouvelle employée, « l'athéisme et l'anarchisme étant une vieille tradition dans sa famille » (CMA, 202), alors que « Laudes-Marie ça fleurait trop la sacristie. » (CMA, 202) Il n'y que Philomène Tuttu, avec « son nom de bande dessinée ou de passereau » (CMA, 185) qui, d'oreille distraite, comprend que Laudes s'appelle, en fait, Maud. Cependant, d'un bout à l'autre du livre, les grands absents du côté baptismal restent les parents. Tous les autres gens qui affublent la jeune fille de noms ou de sobriquets sont des connaisseurs imparfaits de l'être qu'ils ont devant eux. Ainsi, le nom d'emprunt ou de hasard est avant tout « réducteur, éphémère. Le[s] roman[s] peu[ven]t alors se lire comme la

⁵ Cf. « La société recycle l'identité sociale dont le suppôt charnel s'efface. Traits, prénoms, manies circulent en boucle. La société ne meurt pas. Se protéger en aval et s'enraciner en amont sont le même. » (Quignard 2002, 168-169)

tentative vaine de trouver le nom juste. » (Perry 2006, 130) Plus encore que le premier nom accompagné d'une confirmation religieuse, les sobriquets sont des *baptêmes successifs de l'anonymat*. Et que sont-ils, ces « baptêmes » sinon une forme d'excès à répétition de l'« héritage » parental : « [...] deux renégats qui m'avaient légué le tourment de leur anonymat pour tout héritage [...] » (CMA, 37)

Cette successivité n'est qu'un autre synonyme pour l'incomplétude mentionnée plus haut et qui s'impose à la conscience du personnage sous la forme d'un tourment psychologique. L'anonymat généalogique assimilé depuis la naissance au deuil et associé à la quête incessante de soi a pour corollaire la scission existentielle – témoignage d'une attente jamais assouvie :

Et là a commencé l'histoire en *patchwork*⁶ de ma vie de paria. Je suis sortie d'un missel enluminé d'images naïves pour entrer dans un *roman-feuilleton*⁷ à rebondissements, illustré d'estampes grises, et aussi de quelques images crues, parfois extravagantes comme celles qui éclaboussent les mauvais rêves, ou qui jaillissent quand le réel prend feu. (CMA, 24)

Les références à ce deuil auquel Laudes est vouée, malgré elle, jusqu'à la fin de sa vie sont nombreuses dans le livre. La prise de conscience de la solitude endeuillée se fait très tôt et coïncide avec – ou plutôt marque – la mort de l'enfance (elle aussi sujet de deuil, mais dont le retentissement est décalé dans le temps) :

Mon enfance est morte le jour où j'ai compris que mon père et ma mère ne viendraient jamais. Et j'ai découvert le goût de la haine, âpre et puissant. Et je suis devenue avare, passionnément. Avare de paroles, de sourires, de confiance. [...] On me croyait affligée par la double mort de ma tutrice et de mon instituteur. Faux, je ne pensais pas à eux, du moins pas directement. J'étais frappée d'un autre deuil, celui de mes parents, comme si des fosses où croupissaient désormais Léontine et Antonin on avait exhumé les corps invisibles de ceux-là. Mes aigles blancs, mes traîtres. C'était d'eux que j'étais en deuil [...]. (CMA, 44-45)

⁶ C'est nous qui soulignons. Le choix du mot n'est peut-être pas aléatoire : tout d'abord, il s'agit de la vie dispersée à laquelle est condamnée Laudes. Son identité se construit au gré des rencontres qu'elle fait – mais qui ne combrent jamais son besoin de comprendre la raison de son abandon au monde, à l'anonymat – et des lieux de passage où elle trouve le répit. Le « patchwork » ferait donc référence à un *rapiéçage existentiel*. En même temps, le tourment de l'anonymat déjà mentionné par Laudes serait rendu par le « patch » - signalant ici une blessure de l'âme, mais aussi de la chair (elle déplore aussi son « inaltérable blancheur de sac de farine en prime. » (CMA, 37))

⁷ C'est nous qui soulignons. Tout comme le roman-feuilleton qui attise l'attente des lecteurs, restés sur leur faim jusqu'à la parution du chapitre suivant, les épisodes de la vie de Laudes ne lui apportent ni les réponses qu'elle cherche ni l'indifférence ou une véritable résignation.

Malgré le renoncement, à un certain point, à l'espoir concernant les parents, la douleur d'avoir été laissée pour compte demeure lancinante. La preuve réside dans les nombreux renvois qu'y font presque tous les épisodes du « roman-feuilleton » de Laudes et surtout les retours en arrière qui ne témoignent jamais du renoncement :

À présent il y a prescription, à l'heure qu'il est mes procréateurs en cavale doivent être à bout de souffle, sinon déjà partis Ailleurs. Qu'ils soient morts ou toujours en vie, cela ne change pas grand-chose ; je suis en deuil d'eux depuis ma malencontreuse naissance. (CMA, 14)

Cette enfance qui s'était accrochée à mes basques pendant un demi-siècle sans que je réussisse à la semer en route, encore moins à apaiser son chagrin et sa colère. (CMA, 244)

La plaie de l'abandon à la naissance, le stigmate de l'albinisme et le blanchiment identitaire allant jusqu'à l'anonymat ne trouvent jamais de remède. Il y a là assez de quoi nourrir des pensées suicidaires. Cependant, Laudes-Marie n'est pas de ces personnages, assez rares somme toute, qui se délestent de leur vie dans un ultime geste de châtement (Marceau dans *Jours de colère*) ou de rachat (Gabriel et Michaël dans *Le Livre des Nuits*). Au lieu d'envisager l'anéantissement de soi, Laudes éloigne tout penchant suicidaire et se tourne vers les deux échappatoires possibles à sa condition : la rêverie et, plus tard, la haine et la révolte.

La rêverie – unique échappatoire face à l'incomplétude chromatique du corps – lui fait miroiter, alors qu'enfant, la perspective d'un secours indiscret, mais fort peu probable⁸, de la part des parents inconnus, de retour métamorphosés en majestueux oiseaux blancs venus récupérer leur « chouette harfang »⁹ : « Il était urgent qu'ils viennent me chercher, me prendre dans leurs bras. Dans leurs ailes d'oiseaux ; car je les rêvais oiseaux, mes parents, souverains des airs comme des aigles royaux, plus blancs que des circaètes. L'urgence était extrême. Ils ne sont pas venus. [...] Mes aigles blancs, mes traîtres. » (CMA, 44-45)

La déception est grande une fois que les départs de ses camarades s'enchaînent et qu'elle prend conscience de son abandon. La conviction qui s'impose brutalement à son esprit face à l'impossible retour des parents lui fait éprouver un état de castration identitaire, d'amputation parentale

⁸ « À l'auberge, j'ai été affectée à l'entretien de la basse-cour. Mes beaux rêves d'oiseaux des cimes se sont vu rabattre lamentablement le caquet parmi les poules, les oies et les canards. Je pataugeais dans la gadoue, la fiente des volatiles gloussants et cancanants, inaptes au vol, au chant ; des castrés du ciel. » (CMA, 49)

⁹ « [...] les enfants du village me reluquaient en biais ou se moquaient de mon air de chouette harfang. » (CMA, 37)

auquel elle n'a pourtant aucune envie de succomber complètement, consciente du désespoir qui pourrait mener au suicide :

Et moi aussi je me sentais châtrée – amputée de mon père et de ma mère, d'espace, de hauteur. [...] Mais j'affûtais mes ailes. Même les ailes imaginaires ont besoin d'être soignées, lustrées, développées. Surtout les imaginaires. Sinon on finit comme Antonin, des galets amassés dans les poches, des éboulis au fond du cœur, et vlan ! on se jette dans le gave. (CMA, 49-50)

En échange, ce qui pourrait tourner au désespoir oblique vers la haine : « C'est alors que j'ai commencé à en vouloir à mes parents. » (CMA, 44) La haine a cela de particulier qu'elle se donne un objet précis et, désirant cet objet afin de s'en venger, s'inscrit pleinement dans le temps. Pensons à Lucie Daubigné (*L'Enfant Méduse*) et à sa vengeance exercée à petit feu et mise au point sous la dictature de la haine qu'elle avait longtemps couvée. Ou à Ambroise Mauperthuis (*Jours de colère*) et à sa folie endurente. Folie et haine, pourvu qu'elles se donnent un objet précis et le temps de mûrir, sont des formes d'attente. Les références ne manquent pas dans *Chanson des mal-aimants* : « La haine, ça vous nourrit, ça vous ronge plus encore. J'avais une gueule de spectre¹⁰. [...] Mes aigles blancs, mes traîtres. C'était d'eux que j'étais en deuil, et avec eux en guerre à outrance. » (CMA, 44-45) Il faut souligner déjà le couple « deuil » et « haine » qui aime souvent les réflexions de Laudes autour de sa condition d'enfant abandonnée. Ainsi, son existence trouve justification dans un état de révolte contre la mère, contre l'héritage de féminité mal légué, révolte couvée dans ce lieu très intime de développement du fœtus mais surtout des liens d'amour : « Cette carapace n'empêchait nullement l'éclosion d'un foyer de révolte, de rage, lové au creux du ventre, pile sous le nombril. Là où ma garce de génitrice avait d'emblée tranché tout lien, confisqué toute mémoire, anéanti l'amour. » (CMA, 46)

Plus tard, avec l'arrivée de ses premières règles, Laudes-Marie constate le mûrissement de son propre corps, le mauvais tour qu'il lui joue en la projetant dans l'âge de la féminité manifeste sans que l'enfance reçoive les réponses tant espérées. En même temps, il y a des choses qui restent inchangées, à savoir la couleur de sa peau ou de ses cheveux et surtout la haine envers ses parents :

[...] le peu qui me restait de mon enfance déjà si mise à mal venait d'être définitivement détruit, saccagé. Mon propre corps me trahissait, il

¹⁰ Si on a cité ce mot une seconde fois c'est qu'il nous semble renvoyer ici plutôt au *Hamlet* de Shakespeare, où le spectre du père vient hanter le prince Hamlet afin d'exiger réparation. Dans le livre de Sylvie Germain, pourtant, Laudes-Marie est *spectre* impuissant, car ne connaissant pas l'objet de son besoin de vengeance. De plus, elle n'a pas le choix entre « être ou ne pas être », condamnée qu'elle est à une existence marginale.

grandissait, pleurait du sang, prenait des formes nouvelles. Seule la couleur de ma peau, de mes cheveux, ne variait pas, et ma colère toujours plus focalisée sur mes parents déserteurs se durcissait. (CMA, 57)

Cette haine envers les parents trouve cependant du répit alors que Laudes se laisse aller à la rêverie autour des mots – source d’enchantement et aussi d’espoir qu’elle exploite de temps à autre, quand l’occasion se présente. Après l’apprentissage par cœur auquel l’oblige Antonin – et qui l’aide à se forger une « mémoire en granit » (CMA, 35) – la liberté dont elle jouit chez la baronne Elvire Fontelauze d’Engrâce lui permet de « savourer » des mots puisés au hasard dans un dictionnaire. Ce qui est à retenir c’est la préférence allant à ces mots¹¹ doués d’une troublante douceur de leur suffixe qui introduisait de l’inachevé et un sourd élan de désir dans leur sens : « flavescence¹², efflorescence¹³, opalescence¹⁴, rubescence¹⁵, arborescence¹⁶, luminescence¹⁷, déhiscence¹⁸... » (CMA, 70) Ces mots

¹¹ Tous ces mots énumérés, nous allons le voir, font l’objet d’un choix où rien n’est laissé au hasard. Ils forment un comble du désir par rapport à la féminité, au corps et à la psyché. Notre interprétation reposera en particulier sur les conclusions réunies par Georges Romey dans son passionnant *Dictionnaire des symboles*, à partir de l’étude de la rêverie chez ses patients. Cela se justifie d’autant que Laudes, lors de ces déambulations lexicales, éprouve un état proche de l’extase.

¹² Le sens du mot repose sur la couleur jaune, sur le processus de jaunissement. Or, le jaune est l’une des couleurs les plus psychanalysées et qui, selon Georges Romey, « [...] exprime avant tout une **frustration d’amour maternel**. Lorsque cette couleur apparaît dans un scénario, elle marque le **rétablissement d’une relation positive à l’image de la mère**. » (Romey 1995, 85) Couleur féminine, le jaune a une connotation plutôt positive, en dépit de la part de souffrance qu’elle cache : « Le jaune est révélateur d’une blessure d’amour mais il porte en lui-même le pouvoir de guérir ce type de blessure parce qu’il est l’amour. » (Romey 1995, 88)

¹³ L’efflorescence serait, au sens figuré, l’âge de l’adolescence auquel est parvenue Laudes-Marie, âge d’épanouissement du féminin, mais aussi des grandes questions – portant ici sur l’identité en train de se faire et de se défaire faute d’appui.

¹⁴ L’opalescence joue sur la prisme des couleurs, réunies par l’arc-en-ciel comme agent médiateur conduisant « la réalisation du processus d’union des contraires », comme « signe de passage, **signe d’alliance** » permettant « le passage de l’unique au multiple, de la solitude à la relation, de la prison du paraître à la liberté de l’être. » (Romey 1995, 51) Le désir est transparent de renouer d’une façon ou d’autre avec les parents-traîtres.

¹⁵ Tout comme les autres mots construits à partir du même principe de composition, la « rubescence » se constitue comme un processus positif marquant un abandon des pulsions belliqueuses, du désir de vengeance. Outre qu’il « dit l’avancée, la **réhabilitation des pulsions**, la renaissance, la résurrection », le rouge « signe la fin d’une résistance, l’abandon des armures, l’ouverture. » (Romey 1995, 117 ; 119)

¹⁶ L’arborescence serait, évidemment, le processus réparateur de l’arbre généalogique comparé, comme nous l’avons signalé, à un bonzaï « tout ébranché » (CMA, 14)

¹⁷ Ce mot semble envoyer avant tout – bien qu’apparemment d’une manière paradoxale – à l’albinisme dont souffre Laudes. Blancher de la peau qui, d’abord, lui attire la moquerie des enfants et qui, plus tard, la rend presque invisible aux yeux des autres : « Je n’étais qu’une passante poudrée à frimas, filant au ras des murs, au ras des jours, tellement insignifiante aux yeux des gens qu’il me semblait parfois ne même pas projeter d’ombre. » (CMA, 142) La

doubles, traduisent, évidemment, son dilemme identitaire et l'attente d'une solution. L'inachèvement et l'élan sont finalement à chercher du côté de l'amour – le grand absent dans le roman-feuilleton de la vie de Laudes. Afin de pallier ce manque, Laudes rend créative son extase lexicale, mais c'est tout ce qu'elle peut faire : « Ils désignaient un processus en train de s'accomplir, très intimement, secrètement... et j'avais forgé un mot sur ce modèle : « amourescence ». Dans l'espoir que par la magie de ce vocable neuf un peu d'amour naîtrait dans le cœur évanoui de ma mère, et dans le mien, tout encroûté de larmes et de colère. » (*CMA*, 70)

Ces mots transitionnels pourraient bien, paradoxalement, servir de conclusion à notre analyse : *Chanson des mal-aimants* demeure, comme la plupart des livres de Sylvie Germain, un roman ouvert dont le fil narratif évolue en boucle vers le point de départ inconsistant. Le roman avant tout d'une mue identitaire allant de la prise de conscience de soi et de son état d'abandon à l'acceptation de l'incomplétude existentielle. Le roman ensuite d'une *féminiscence* interrompue et sujette au même ballotement que l'identité : ni l'amour ni la maternité n'arrivent à terme, tandis que la sexualité est dépourvue de vertus amnésiques propres à faire oublier les inaccomplissements. Bien que de manière indirecte, *Chanson des mal-aimants* est, de ce point de vue, une approche bien réussie de la féminité en littérature. Quant à l'écriture, elle semble se situer au-delà de la problématique des genres ; en dehors de son caractère « intuitif » qui, à notre avis, ne justifie pas d'emblée sa « féminité », elle est, selon Sylvie Germain, un mélange de perspective et d'intentionnalité : « [...] écrire c'est à la fois donner libre cours à l'inconscient, à l'imagination, à l'imprévu, et aussi tendre son attention, observer les autres, travailler sur le vraisemblable. De toute façon le rêve et la réalité s'interpénètrent constamment. » (Magill ; Germain 1999, 338)

Textes de référence

GERMAIN, Sylvie. *Chanson des mal-aimants*. Paris : Gallimard *folio*, 2002.

GERMAIN, Sylvie. *Jours de colère*. Paris : Gallimard *folio*, 1989.

GERMAIN, Sylvie. *L'Enfant Méduse*. Paris : Gallimard *folio*, 1991.

GERMAIN, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris : Gallimard *folio*, 1985.

GERMAIN, Sylvie. *Magnus*. Paris : Gallimard *folio*, 2005.

luminescence serait alors ce processus ayant le pouvoir de métamorphoser le corps en le rendant plus contrastant, donc plus visible aux yeux des autres. C'est là un désir comme d'indiscrétion visuelle, d'affirmation de la normalité – à étendre, bien sûr, à l'aspect généalogique aussi.

¹⁸ Ici rattachée à la « rubescence », la déhiscence traduit cette ouverture de l'être enfermé dans sa haine, son incertitude et son désir de vengeance. Le sens du mot renvoie aussi au rattachement généalogique auquel fait référence l'arborescence.

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean. *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris : Galilée, coll. « L'espace critique », 1994.
- DANZIGER, Claudie ; CHALANSET, Alice. *L'Attente. Et si demain...* Paris : Éditions Autrement, série « Mutations », n° 141, janvier 1994.
- EDWARDS, Michael. *Éloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett*. Paris : Belin, coll. « Extrême contemporain », 1996.
- FAYE, Éric. *Le sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*. Paris : José Corti, 1996.
- GODARD, Roger. *Itinéraires du roman contemporain*. Paris : Armand Colin, 2006.
- GOULET, Alain. *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de mystères*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. *Sylvie Germain : la hantise du mal*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
- MAGILL, Michèle M. « Entretien avec Sylvie Germain ». *The French Review*, vol. 73, n° 2, décembre 1999, p. 334-339.
- PERRY, Édith. « L'enfance des noms », dans *Sylvie Germain, éclats d'enfance*. Actes du colloque « L'enfant dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain », Université d'Artois, 26-27 mai 2005. *Cahiers Robinson*, n° 20. Arras : Presses de l'Université d'Artois, 2006.
- QUIGNARD, Pascal. *Abîmes – Dernier royaume III*. Paris : Bernard Grasset, 2002.
- ROUSSOS, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*. Paris : L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007.

Sobre la oralidad fingida en dos textos rumanos y su traducción al francés y al español¹

Luminița VLEJA
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Dans l'article suivant nous nous centrons sur l'exploration de quelques composantes textuelles communes à deux œuvres littéraires roumaines dans le but d'analyser le degré de l'oralité et sa traduction en espagnol et en français. Il s'agit des récits *Le Moulin de la chance* de Ioan Slavici et *Le moulin à Călifar* de Gala Galaction. Parmi les solutions qui contribuent à l'impression d'immédiateté communicative nous pourrions affirmer que c'est le niveau syntaxique qui est probablement le plus novateur dans ces deux œuvres du point de vue littéraire, puisqu'il se rapproche de ce qui pourrait constituer une partie monologuée dans le cadre d'une conversation. Nous indiquerons et comparerons quelques traits qui appuient l'oralité prétendue par les auteurs et par les traductrices des textes mentionnés. Pour tirer des conclusions en ce qui concerne les traductions que nous avons pu trouver nous nous servirons du modèle qui distingue entre langage d'immédiateté communicative et langage de distance, termes consacrés pour l'étude des langues romanes par P. Koch et W. Oesterreicher.

Resumen. En el siguiente artículo nos centramos en la exploración de unos componentes textuales comunes para dos obras literarias rumanas con el fin de analizar el grado de oralidad y su traducción al español y respectivamente al francés. Se trata de las novelas cortas *El Molino Afortunado* de Ioan Slavici y *Le moulin à Călifar* de Gala Galaction. Entre los recursos que contribuyen a la impresión de inmediatez comunicativa podríamos afirmar que el nivel sintáctico es probablemente el más innovador en estas dos obras, desde el punto de vista literario, ya que se acerca a lo que podría constituir una parte monologada en el marco de una conversación. Indicaremos y compararemos algunos rasgos que apoyan la oralidad pretendida por los autores y las traductoras de los textos mencionados. Para sacar conclusiones en cuanto a las traducciones que hemos podido localizar nos valemos del modelo que distingue entre lenguaje de la inmediatez comunicativa y lenguaje de distancia, términos acuñados y elaborados para el estudio de las lenguas románicas por P. Koch y W. Oesterreicher.

Mots-clés : oralité simulée, traduction, polyphonie, langues romanes

Palabras clave: oralidad fingida, traducción, polifonía, lenguas románicas

¹ Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto de investigación Hum2007-62745/FILO *La Oralidad Fingida: Descripción y Traducción (OFDYT)*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Introducción

El objetivo de la presente comunicación es analizar algunos mecanismos de lo que se llama “oralidad fingida” en dos obras rumanas y en sus traducciones al español y al francés, respectivamente. Es sabido que este tipo de oralidad “no designa un único fenómeno homogéneo, sino que cubre más bien una multitud y gran variedad de manifestaciones de lo oral en lo escrito, hecho que explicaría igualmente la diversidad de las denominaciones que ha recibido. Cada una de estas pone el acento en alguno de los aspectos que la caracterizan. Así, se habla también de “oralidad construida”, denominación que subraya la intervención de un agente, de alguien que construye determinada ilusión de un lenguaje hablado. En cierta medida, evoca este efecto el verbo *fingir* que igualmente precisa de un agente. Sin embargo, el adjetivo *construida* marca el hecho de que se trata de una técnica, o sea, algo concebido a propósito.” (Brumme 2008, 7) Sin embargo, la posible acumulación de elementos que confieren autenticidad a los textos de ficción o no ficción y los problemas que pueden causar en el caso de trasladar dicha autenticidad requieren un enfoque global y, junto a la perspectiva contrastiva, un enfoque translaticio. Por ello nos proponemos indagar tanto en la perspectiva intralingüística como en la perspectiva interlingüística y de la traducción.

Al leer las novelas cortas *El Molino Afortunado* y *Le moulin à Călifar* encontramos un conjunto discutible de relaciones intertextuales, pero a la vez tuve la impresión de que la posibilidad de comparar la presencia de recursos y relaciones de intertextualidad en ambas requería de nuestra parte un conocimiento mayor de la noción de oralidad, puesto que dicho concepto nos resultó muy sugerente en términos de polifonía. Estas obras comparten una estética, es decir, una comprensión de los fenómenos de oralidad como construcción literaria en múltiples perspectivas comunes.

Por “polifonía” entenderemos que ninguna voz puede despojarse de las voces que la constituyen; las voces de los otros, las voces de la alteridad, esas otras voces son la condición de cada voz, de cada palabra. Con Bajtin, la otredad está en la misma esfera del sujeto, de su yo.

También valdría la pena asumir esta consideración del “yo” tomando en cuenta, y a reserva de un análisis, las nociones desarrolladas por Paul Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro* (Soi-même comme un autre, Seuil, «Points essais», 1990 – Je est un autre, Rimbaud). Básicamente la idea de la alteridad dentro del “yo”, la posibilidad del “yo” de verse como otro.

Mijail Bajtin (1895-1975) es un autor ruso de importante relevancia en el ámbito de la teoría literaria; sin embargo no empezó a ser conocido en Occidente hasta la década de los sesenta, cuando se reedita su trabajo sobre Dostoievsky (1963) y cuando Julia Kristeva y Tzvetan Todorov aprovechan

sus doctrinas y las propagan por Europa. Bajtin y su círculo incitaron a interrogaciones críticas sobre la responsabilidad, la colectividad, la otredad, la diferencia, la marginación, la emancipación y la liberación sociales. De modo general, sus planteamientos sobre el acto interpretativo y la comprensión dialógica significan aportaciones fundamentales en la epistemología y la cultura que merecen tomarse en cuenta. José Enrique Martínez Fernández, en su estudio *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)* (2001, 53) reduce a tres los supuestos sobre los que a su juicio se asienta el pensamiento de Bajtin: (a) una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el acto comunicativo que intercambia y transforma voces, (b) la orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, (c) la narrativa es esencialmente dialógica o polifónica, pues refracta la mencionada orientación social del enunciado, la polifonía del lenguaje. Sugerimos destacar el punto “c” para la reflexión, sin dejar de considerar los tres postulados propuestos como un conjunto y proponemos seguir la reflexión con la idea de la oralidad fingida como construcción u organización de la trama a través de operaciones de selección, combinación y articulación. Vista así, la oralidad como principio tiene en la polifonía un rasgo de su capacidad organizadora y constructora de sentido.

A la luz de estos postulados podríamos deducir que una obra de arte concebida dinámicamente consiste en un proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del receptor. Para Bajtin, la realidad tiene sentido en la lectura que de ella se hace concibiendo la narración como un instrumento para dar un juicio sobre la realidad. Su reflexión es en este sentido importante para la búsqueda de relaciones de intertextualidad y ofrece un fértil poder explicativo de los aspectos pragmáticos y semióticos de la producción de sentido como ámbito donde es posible revelar relaciones intertextuales.

La representación de la oralidad fingida y su traducción

Entre las investigaciones que giran en torno a la imitación de la oralidad en textos literarios destacan las contribuciones de Antonio Briz Gómez, Koch y Oesterreicher, Michel Ballard, A. Narbona, etc. Puesto que la mayoría de los estudios se centran en un rasgo determinado o en varios, y raras veces enfocan el conjunto de los elementos orales presentes en un texto, nos proponemos aplicar una perspectiva global, perspectiva que verificaría la diversidad de fenómenos que se encuentran reunidos en las dos obras en cuestión. Al mismo tiempo, profundizar en las características de ambas obras literarias narrativas posibilita revelar la existencia de múltiples

relaciones, que sustentan su carácter intertextual. Nos centraremos, primeramente, en la traducción española de la novela corta de Slavici.

La traducción de la obra de Ioan Slavici (1848-1925) no es una tarea muy fácil, al tratarse de un escritor que se acerca a la literatura por varios caminos: es, al mismo tiempo, autor de novelas, relatos, cuentos, teatro y auténtico memorialista. Respecto a los recursos estilísticos, las novelas y los relatos de Slavici se caracterizan por tener una construcción estética muy austera, funcional y sujeta a la finalidad argumentativa del género.

La novela corta *El Molino afortunado*² es una de las obras de Ioan Slavici que refleja la realidad del Ardeal rumano del siglo XIX. Fue escrita en 1881 y traducida al español ciento dos años más tarde, en 1983, en un contexto muy difícil no sólo para la difusión de la literatura rumana en el resto de países europeos sino también para la comunicación de los rumanos con el exterior.

El rasgo más llamativo de la novela cota es la convivencia de un lenguaje de base oral y la elaboración literaria específica a Slavici presente en los fragmentos narrativos y descriptivos. Se nota la influencia de la escuela alemana, preocupada por la sustancia, en comparación con la francesa, obsesionada por el estilo (Mohanu 1970: 194). En *El Molino afortunado* se pueden distinguir tres voces distintas: la del narrador-testigo, la del narrador-acorde y las de los personajes. En realidad, Slavici siempre manifestó una disposición particular por el arte dramático. Según Vasile Popovici, Slavici fue el primero en introducir en la literatura rumana “al tercer personaje, el equivalente novelesco del coro” (1988, 81) y es en *El Molino Afortunado*, *La Selvática* y *Mara* en donde aparecen más marcadas las consecuencias de la construcción dramática basada en el tercer personaje.

El vínculo entre *El Molino Afortunado* de Ioan Slavici y *Le moulin à Călifar* de Gala Galaction es fácil de establecer, ya que las dos novelas cortas parten de un tema común.

Unas constantes estilísticas propias de las obras de Slavici y Galaction son la presentación mediante monólogo, el carácter rígido y cerrado de su estructura y un empleo deliberado e intensivo de figuras retóricas y de otras

² La novela corta fue llevada al cine y presentada en el Festival de Cannes en 1957, con título idéntico en francés (*Le Moulin de la chance*). La película, dirigida por Victor Iliu, fue rodada en gran parte en Şiria, el pueblo natal de Slavici (como otras dos películas que trasponen dos novelas suyas: *La Selvática* y *Mara*). Tanto la novela corta como su traducción y su adaptación cinematográfica carecen aún de investigaciones en el extranjero. Por desgracia, no disponemos de la traducción al francés.

técnicas argumentativas. Con ellas se pretende también establecer un vínculo de familiaridad con los lectores.

En la prosa rumana de la primera mitad del siglo XX Gala Galaction (1879-1961) ocupa un lugar muy distinto por su originalidad y su individualidad artística fascinante. La particularidad de su obra es la mezcla original entre la concepción laica, la visión realista sobre la vida y la gente (Galaction ha sido al mismo tiempo cura y escritor) y las tesis y los preceptos religiosos, bíblicos que intenta justificar, adaptar y aplicar en la descripción de las realidades humanas y sociales. Igual que Slavici, Galaction no expone su idea moral, cristiana a través de unos medios retóricos impetuosamente didácticos y dogmáticos, sino que adapta, ilustra y explica su sentido general a través de episodios de la vida que producen ecos prolongados en la sensibilidad del lector.

En *Le Moulin à Călifar*, escrita en 1902, Galaction pone en discusión el problema de la sed y tentación de la riqueza y sus consecuencias nefastas. La novela corta es un modelo de representación del mito del hechicero que vendió su alma al diablo por un tesoro. El texto destaca por la fusión de elementos realistas y románticos, como todas las composiciones basadas en leyendas y creencias populares, en mitos folclóricos.

Ya es cosa sabida que en el nivel sintáctico, el mecanismo más conocido para marcar la oralidad es el discurso indirecto libre (DIL). Este recurso se usa en la literatura de todas las lenguas y con unos efectos y unas funciones en general muy similares. Pero el DIL difiere de una lengua a otra en aspectos muy concretos. Al igual que el discurso directo (DD) y a diferencia del discurso indirecto (DI), el DIL se caracteriza por presentar rasgos de oralidad. Veamos un ejemplo de los tres modos de representación del discurso en español:

DD: “¿Habría perros por aquí? ¡Con el miedo que me dan!”, pensó.

DI: Se preguntó si habría perros por ahí, ya que le daban mucho miedo.

DIL: ¿Habría perros ahí? ¡Con el miedo que le daban!

Así, puesto que lo que nos interesa es la presencia de los elementos orales en el discurso citado y las posibilidades que este ofrece al autor, vamos a considerar DIL toda frase que contenga palabras que probablemente no proceden de quien la formula (sea el narrador o algún personaje). Esta manera de entender el DIL, que resulta especialmente útil para tratar a Slavici y a Galaction, comprende, además del DIL tal como lo acabamos de ver, lo que en otras clasificaciones se ha llamado “discurso contaminado” y *oratio quasi obliqua* (discurso contaminado: Maingueneau, D. y Salvador, V. (1995, 108) hablan de “contaminación discursiva” y *oratio quasi obliqua*

en G. Reyes (1984, 198) como nos advierte Reyes, La *oratio quasi obliqua* no es una variedad de EIL [estilo indirecto libre]. Es fácil confundir ambos procedimientos porque el narrador adquiere, en ambos casos, el punto de vista y, a veces, los rasgos expresivos del personaje cuyo discurso interior o exterior mimetiza”. Y en una nota añade: “La restricción ‘a veces’ vale, sobre todo, para la *oratio quasi obliqua*; el EIL adopta siempre algún rasgo lingüístico del hablante citado”.

J.D. Gallagher (2001, 209-244) en cuanto a las similitudes, opina que sea cual sea la lengua en la que se usa dicho modo de discurso, éste presenta una serie de ventajas sobre el estilo indirecto.

En primer lugar, permite hacer uso a la vez de las cualidades del DD (viveza y presencia “directa” de los personajes) y del DI (concisión y distanciamiento del autor). En segundo lugar, y como consecuencia de la anterior característica, sirve para presentar al mismo tiempo el exterior de un personaje (a través de la voz del narrador) y su interior (a través de la voz del propio personaje). Y, en tercer lugar, esta doble visión sobre los acontecimientos narrados permite una polifonía que da grandes posibilidades irónicas al narrador.

Al explorar las formas de oralidad escogidas por los autores en cuestión hemos notado que los traductores de los textos seleccionados restituyen, en la mayoría de los casos, palabras, fórmulas y modismos mediante signos lingüísticos semejantes, concebidos para otorgar realismo al texto de llegada.

Veamos algunos ejemplos de la presencia de estos elementos en los textos escogidos. Por ejemplo, el deíctico *aici/aquí* pone de manifiesto el uso de los adverbios demostrativos en LP (lengua de partida) y en LL (lengua de llegada), eso es el rumano y el español:

(1a) Nu era nimeni aici, nici o suflare omenească, nici un ochi care să-l vază, nici un glas care să-l deie pe față, nici o minte care să treacă peste a lui, nimeni și nimic decât tăcerea, mirosul de tămâie și de făclii, sfinții de pe pereți și bătaia din când în când a copitelor de cal în piatra de pardoseală... (IS³, 136)

(1b) No había nadie aquí, ni un alma, ni ojo que lo viera, ni una voz que lo traicionara, ni una mente más fuerte que la de él, nadie y nada, sino el silencio, el olor a incienso y a cirios, los santos de la pared y el golpe de vez

³ SLAVICI, Ioan, Moara cu noroc, Iași, Editura Moldova, 1991. Désormais désigné à l'aide du sigle IS, suivi du numéro de la page.

en cuando de las pezuñas del caballo sobre las piedras del piso... (ISE⁴, 100)

Dentro de ambos enunciados podemos detectar el papel primario idéntico de las formas adverbiales, el de adyacente circunstancial, y al mismo tiempo su combinación con formas temporales del pasado (el imperfecto de indicativo). Este especial tratamiento lingüístico, que es en realidad una desviación del uso normal del adverbio de lugar, es precisamente una forma de oralidad que da pie a una respuesta traductora idéntica.

Los adverbios de tiempo contribuyen también a crear la misma impresión de inmediatez: el rumano *acum* traducido al francés por *à présent*:

(2a) Ce te faci acum ? Sub stejar nu stau că e rău de trăsnet. (GG⁵, 3)

(2b) Que faire à présent? Je ne peux pas rester sous le chêne car la foudre y peut tomber. (GGF⁶, 18)

La imitación de lo oral es palpable gracias a la abundancia de los proverbios o las sentencias, que aportan también una exactitud en la observación y contribuyen a la realización de la impresión de registro informal y de palabras formuladas de viva voz :

(3a) –De! își zise ea, ce să-i faci? așa e omul. Oricît de bun ar fi, tot are cîte un păcat. Fie cît de mic, dar tot îl are. (IS, 39)

(3b) - ¡Bueno! dijo ella, ¿qué le vamos a hacer? Así es el hombre. Por muy bueno que sea debe tener un pecado. Por pequeño que sea, pero lo tiene. (ISE, 27)

Para ganar en vivacidad y autenticidad el autor introduce algunas interjecciones emocionales y preguntas retóricas, recuperadas fácilmente en la traducción:

(4a) A, ce vis întârziat! Stoicea sare de pe ipingea și înțelege cum că l-au deșteptat picăturile reci ale unei ploii vijelioase, izvodite pe neașteptate din semnul mințitor al zilei. (GG, 3)

(4b) Ah, quel rêve qui n'en finit plus! Stoicea bondit de sa houppe et comprit qu'il avait été réveillé par les gouttes froides d'une averse orageuse, jaillie à l'improviste de la sérénité trompeuse du jour. (GGF, 18)

⁴ SLAVICI, Ioan, *El Molino Afortunado y otros relatos*. Traducción del rumano de Maria Elena Răvoianu, Bucarest, Editorial Minerva, 1983. Dorénavant désigné à l'aide du sigle ISE, suivi du numéro de la page.

⁵<http://www.scribd.com/doc/3965783/Gala-Galaction-Moara-lui-Califar>. Désormais désigné à l'aide du sigle GG, suivi du numéro de la page.

⁶ GALACTION, Gala, *Nouvelles et récits*. Traduction par Ileana Cantuniari, Bucarest, Éditions Minerva, 1982. Désormais désigné à l'aide du sigle GGF, suivi du numéro de la page.

(5a) Nimeni nu văzuse moara în umblet. Morarul măcina numai pentru stăpânul său Nichipercea și cine știe pe ce vreme. (GG, 1)

(5b) Personne n'avait jamais vu le moulin moudre. Le meunier ne faisait moudre que pour son maître, le Maudit, et qui aurait pu savoir par quel temps ! (GGF, 14)

Podemos notar en todos estos ejemplos precedentes el esfuerzo en encontrar fórmulas espontáneas, soluciones propias de la lengua oral muy semejantes en ambas lenguas romances. Se trata de fórmulas que pretenden reflejar estados emocionales y, al mismo tiempo, establecer cierta complicidad con el lector.

La apariencia de espontaneidad se consigue también mediante frases exclamativas en discurso directo informal. Este recurso es el más usado en el texto original y en su versión francesa:

(6a) « Moș Călifar un unchiaș, îl scutur de zilele ce i-au mai rămas, dintr-o palmă !... » (GG, 3)

En la traducción al francés se ha introducido además un elemento coloquial, la interjección “ah”, que refleja la naturalidad y espontaneidad propias del habla oral:

(6b) « Le père Călifar – ah, ce n'est qu'un pauvre vieil homme abîmé. Il me suffit d'une chiquenaude pour l'envoyer dans l'autre monde !... » (GGF, 17)

Los elementos que tienen la función de reflejar la oralidad son muy semejantes en rumano y en francés. Las exclamaciones, las repeticiones y algunas frases de apariencia proverbial se corresponden casi siempre con las encontradas en el original. Estos recursos son muy usados y no pasan casi nunca de una moderada coloquialidad, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos representativos del conjunto:

(7a) Adică-te, ce ar fi să fac o încercare? Ce am și ce-o să pierd! Părinți nu, rude nu, drag nu sunt nimănui în lumea întreagă, sunt eu de capul meu. De altă parte, slab de înger nu mă știu, stafii și pricolici n-am văzut niciodată, de atâta vreme de când pasc eu cireada satului, pe la Saele, pe la Cimitirul Vechi, prin Câmpul Pârcălabului și pe unde vrei. (GG, 2)

(7b) Et puis quoi ? pourquoi ne tenterais-je pas ma chance ? ça m'est égal ! Je n'ai ni père ni mère, personne ne pense à moi...Je suis libre au monde pour faire à ma tête...D'autre part, je ne me connais pas lâche, je n'ai jamais vu de revenants, ni de loups-garou, depuis tout ce temps que je mène paître le bétail du village à Saele, dans l'Ancien Cimetière, dans le Champ du Parcalab et ou que j'en ai envie... (GGF, 15)

En cuanto a la prosa de Slavici, es preciso señalar que nos enfrentamos a una paradoja: aunque por diversas razones los elementos formales prevalecen sobre los informales, el escritor transilvano usa a veces frases en

las cuales el grado de coloquialidad es de una intensidad mayor, aportando incluso una sensación de vulgaridad. Notemos, pues, la presencia de léxico disfémico, tacos e insultos:

(8a) –Să fie ai dracului de căni... (IS, 25)

(8b) – Malditos sean los perros... (ISE, 16)

(9a) “Prostul dracului! mă dă de gol” ,își zise el îngrijat (IS, 26)

(9b) “Maldito tonto! Me echa al agua”, pensó él preocupado. (ISE, 17)

(10a) –Ce căciuma dracului mai e și asta?! De ce nu-ți ții o slujnică? (IS, 38)

(10b) – Qué maldita taberna es ésta -¿por qué no tienes una servidora? (ISE, 27)

Sería interesante observar hasta qué punto se mantiene la ofensa en el texto de partida y en el de llegada: la expresión de la injuria mantiene una zona altamente fosilizada, no muy abierta a la creatividad. Se trata de maldiciones espontáneas que resultan del enfado del hablante. Además de su aspecto lingüístico, su interpretación podría ser una de interés estilístico, social e incluso ideológico que este mecanismo plantea, con el fin de analizar estrategias para trasladar este fenómeno a otras lenguas.

Como se puede observar de los ejemplos de nuestro corpus, en los dos textos de partida nos encontramos ante una prosa ágil, natural, que se ha transvasado al español y al francés sin introducir artificialidad o extrañeza.

El análisis de la oralidad fingida plantea todo un cúmulo de problemas dignos de ser estudiados. Valorar las diferencias y las semejanzas de comportamiento de los elementos de oralidad en las traducciones y realizar una descripción precisa de las estructuras sintácticas y su significado nos parece de suma importancia en la evaluación de las traducciones. Como ya lo hemos formulado, a la ilusión de discurso de inmediatez comunicativa contribuye el discurso indirecto libre (los textos aparecen en rumano y en francés en tercera persona e inmediatamente después en primera persona, rasgo que los aproxima al lenguaje espontáneo oral):

(11a) *Ostenit și pare că uns la inimă de aleanul florilor, Stoicea își muie mijlocul și întinse pingeaua și se culcă, cu soarele la sfârșul opincilor: „Când mi-o veni până la ochi o să mă deștepte”. Stoicea dormi un pui de somn cât se târăște umbra de un stat de om, și când razele îl înțepară în pleoape se deșteptă. (GG, 2)*

(11b) *Las et comme charmé par la nostalgie qu'exhalaien les fleurs, Stoicea se laissa choir, étendit sa houppelande et s'y coucha, les rayons du soleil touchant le bout de ses sandales : « Quand les rayons monteront jusqu'à mes yeux, ils me réveilleront. » Stoicea fit un somme, le temps pour l'ombre*

d'atteindre la grandeur d'une taille d'homme et, lorsque les rayons dardèrent sur ses paupières, il se réveilla. (GGF, 16)

El monólogo con sus posibilidades retóricas deja bien clara la intención del autor: reflejar con gran naturalidad la impresión de espontaneidad del discurso del mundo real. Al mismo tiempo el autor exige del lector una participación activa, al sugerirle ciertos efectos estilísticos similares a aquellos a los que responde el habla cotidiana. A través del monólogo el autor retrata no un pensamiento sino una mente en el proceso de pensar. Entre el narrador, el personaje y el lector se crea así un vínculo más íntimo mediante la voz narrativa. En el ejemplo anterior se podría afirmar que ya no tenemos un soliloquio, sino un diálogo: el del personaje (entre comillas) y el que establece el narrador con el lector. Al comparar la organización del texto original con la del texto traducido al francés se observa en los dos la presencia de las comillas, que dotan el párrafo de una cierta independencia, mostrando así una espontaneidad en la formulación lingüística y, al mismo tiempo, ambigüedad de la voz narrativa.

Conclusión

Para acabar hemos de resumir diciendo que en este trabajo hemos analizado sólo ciertos aspectos y determinadas relaciones intertextuales que, por la limitación temporal, nos permitimos activar o actualizar. Hemos dejado de lado algunas de carácter capital o detalles más específicos y de bastante peso presentes en las dos obras en cuestión (otras relaciones intertextuales, etc.). A pesar del interés que siempre nos han despertado los textos de Slavici y Galaction, su traducción y su reflexión teórica nos resultan nuevas. También, como la de otros escritores de su época, su obra es fértil y profunda como para despertar y mantener -en nuestra opinión- un interés continuo. No quisimos ahondar en observaciones de fondo sobre si determinadas relaciones son más paratextuales o metatextuales. También se podría explotar con más detalle el principio de la tercera voz de Oswald Ducrot o el del tercer texto propuesto por Iampolsky (pues las obras de ambos escritores rumanos son peculiarmente ricas para tal propósito, como en el caso de la multiplicidad de perspectivas).

La oralidad fingida constituye, pues, “una modalidad específica y estructurada, cuyo lugar entre las modalidades oral y escrita y, más precisamente, entre las polaridades del lenguaje de inmediatez comunicativa y el lenguaje de distancia no resulta fácil de determinar. No coincide simplemente con una plasmación del lenguaje coloquial en un texto escrito, sino que supone la intervención de un autor y, por tanto, la selección de determinados rasgos típicos de la oralidad.” (Jenny Brumme, 208: 10) Nos pareció de mayor importancia profundizar tanto en la

perspectiva intralingüística, o sea, en la descripción de los recursos de los que dispone una lengua concreta, como en la perspectiva interlingüística y de la traducción, es decir diferenciar entre los recursos usados en distintas lenguas y traducciones. Esperamos que nuestro trabajo consiga llamar la atención sobre la importancia y la gran cantidad de los problemas que suscita lo que se ha convenido en llamar, en general, “oralidad fingida”.

Textes de référence

- GALACTION, Gala. *Nouvelles et récits*. Traduction par Ileana Cantuniari. Bucarest : Éditions Minerva, 1982.
<http://www.scribd.com/doc/3965783/Gala-Galaction-Moara-lui-Califar>
 SLAVICI, Ioan. *Moara cu noroc*. Iași: Editura Moldova, 1991.
 SLAVICI, Ioan. *El Molino Afortunado y otros relatos*. Traducción del rumano de Maria Elena Răvoianu. Bucarest: Editorial Minerva, 1983.

Bibliographie

- ALCINA, J. y BLECUA, J. M. *Gramática española*. Barcelona: Ariel, 1975.
 ÁLVAREZ, M. *Tipos de escrito II. Exposición y argumentación*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
 BRIZ, A. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatología*. Barcelona: Ariel, 1998.
 BRUMME, Jenny. *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, comic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008.
 GALLAGHER, J.D. “Le discours indirect libre vu par le traducteur” in M. Ballard (ed.), *Oralité et traduction*. Cedex Artois: Presses Université, 2001.
 IAMPOLSKY, Mijail. “La teoría de la intertextualidad y el cine”, en *Eutopías*. Segunda época, Documentos de trabajo, vol. 143, Valencia: Episteme S.L.: 1996.
 KOCH, Peter, OESTERREICHER, Wolf. *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos, 2007.
 MAINGUENEAU, D., SALVADOR, V. *Elements de lingüística per al discurs literari* Valencia: Tàndem, 1995.
 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Cátedra, 2001.
 MARTINEZ MELIS, N. *Evaluation et traduction : cadre de recherche sur l'évaluation dans la didactique de la traduction. Trabajo de investigación*. Universitat Autònoma de Barcelona: 1997.
 MOHANU, Constantin., Ioan Slavici (antologie, prefață, tabel cronologic, bibliografie selectivă). București: Editura Eminescu, 1970.
 NARBONA, A. “Diálogo literario y escritura - oralidad” en R. Eberenz (coord.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*. Madrid: Verbum, 2001.
 POPOVICI, Vasile. *Eu, personajul*. București: Cartea românească, 1988.
 REYES, G. *La polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.

II. Linguistique et didactique du FLE/FOS

**Une vie entre la France et l'Égypte
Auguste Mariette / Mariette Pacha (1821-1881)**

Jan GOES
Université d'Artois, France

Université francophone à 95 %?

Luminita PANAIT
Université de Montréal, Canada

**Perspective sur la création d'un produit pédagogique
sur objectifs spécifiques**

Daniela POPA
Collège Technique de Timișoara, Roumanie

Francophonie et promotion du plurilinguisme

Liana ȘTEFAN
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

**Les formes partitives contractées *du, de la, de l'*,
« ingrédients » inauthentiques dans les recettes
de cuisine des méthodes FLE**

Aurelia TURCU
Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

***Bun* « bon », *rău* « mauvais / méchant »,
frumos « beau » et *urât* « laid » en emploi adverbial
et leurs équivalents en français**

Maria ȚENCHEA
Université de l'Ouest, Timișoara, Roumanie

Une vie entre la France et l'Égypte Auguste Mariette / Mariette Pacha (1821-1881)¹

Jan GOES
Université d'Artois
France

Résumé. Cet article décrit la vie et l'œuvre de l'une des personnes les plus emblématiques pour ce qui concerne les relations entre la France et l'Égypte en général, de l'histoire de l'égyptologie en particulier. C'est à Auguste Mariette, ou encore Mariette Pacha, (1821-1882) que nous devons en grande partie notre intérêt pour l'Égypte, et réciproquement, l'intérêt des Égyptiens pour la France.

Abstract. This article deals with the life and works of one of the most emblematic persons in the history of the relations between France and Egypt in general, and in the history of Egyptology in particular. We owe to Auguste Mariette, or Mariette Pacha (1821-1882) a great deal of our interest for Ancient Egypt, and, on the other hand, he was responsible for the interest of the Egyptians in France.

Mots-clés : France, Égypte, francophonie, Auguste Mariette, égyptologie
Keywords : France, Egypt, francophone world, Auguste Mariette, Egyptology

Introduction

La passion de l'Égypte fait pratiquement partie du patrimoine français depuis l'expédition de Napoléon (1798-1801), et la fabuleuse description de l'Égypte qui fut le résultat de l'expédition scientifique qui accompagnait Bonaparte (Abu Naparti, pour certains). Puis, il y eut le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion (1790-1832) en 1820, ce qui lança définitivement la jeune science qui allait s'appeler « égyptologie ». Auguste Mariette était le successeur quasiment immédiat de Champollion dans la discipline. Figure marquante, on lui doit l'élaboration d'une idée qu'avait déjà eue Champollion : garder les antiquités en Égypte et ne pas les donner aux puissances étrangères, ou les détruire. Pour cela, il n'hésita même pas à monter à l'abordage d'un bateau du gouvernement égyptien, afin de récupérer un trésor trouvé dans la nécropole de Thèbes qui allait être donné à l'étranger. Actuellement encore, ses découvertes forment la base des

¹ Cet article est une version légèrement remaniée d'une conférence « grand public » tenue une dizaine de fois dans des manifestations concernant la francophonie, principalement au Lycée Mariette de Boulogne-sur-Mer. Nous avons gardé l'aspect grand public et le ton légèrement enjoué de la conférence.

collections du musée du Caire. Il est, en d'autres mots, difficile de sous-estimer l'importance de la figure d'Auguste Mariette pour ce qui concerne la présence de la France et du français en Égypte d'un côté, et pour ce qui concerne la passion d'Égypte bien française de l'autre.

Le petit Mariette

Auguste Mariette naît dans une famille bourgeoise, originaire du Boulonnais. Son nom de famille est assez répandu dans la région, mais on a quand même pu retracer l'histoire de sa famille jusqu'en 1612 (Pierre Mariette, 1612-1688). C'est une famille de procureurs, notaires, avocats, mais elle compte aussi un corsaire, Guillaume Mariette, né en 1735. Il participera à une expédition contre l'Angleterre, sera fait prisonnier et, de retour en France, se fera homme de lettres. C'est le grand-père de Mariette. Le père de Mariette, Paulin, né en 1793 sera un homme beaucoup plus calme : il se fera docteur en droit. Il travaillera à la mairie de Boulogne et le petit Mariette y jouera sous le toit.

Il ira à l'école au collège communal, créé en 1835. Ce dernier sera rebaptisé « Lycée Mariette ». Actuellement encore, il s'y tient une université d'été qui reçoit des étudiants en FLE de toutes les nationalités, dont l'égyptienne. L'auteur de cet article y a enseigné la didactique du français à des enseignants égyptiens, tous passionnés de la langue de... Mariette.

Auguste Mariette, quant à lui, n'est pas exactement un élève modèle :

Ses camarades ont gardé de lui le souvenir d'un enfant blond, presque roux, mince, élancé, vigoureux, très vif, très turbulent, plein d'entrain et de bonne humeur, sujet parfois à des mouvements de brusquerie et de colère dont il revenait vite et se montrait fort repentant. Il était assez peu porté vers l'étude et il ne manifestait d'autre penchant sérieux qu'un goût très marqué pour le dessin : des qu'il put tenir un crayon, il se mit à couvrir les murs de la maison de bonshommes variés, surtout de soldats... (Gaston Maspéro, cité par David 1994, 21-22)

À la fin du lycée, il récolte quelques prix, quand même (Géométrie, Physique et chimie, prix de composition), bref, ce n'est pas un cancre. Or, Mariette suspend ses études à 16 ans (1837), pour devenir aide-rédacteur à la mairie (1837 - 1839). Il doit copier les actes dans les registres communaux, ce qui lui demande un grand effort, étant donné qu'il a une écriture de vache enragée. En 1839, il part à l'aventure en Angleterre : on lui propose de remplacer un professeur de français et de dessin à Stratford-upon-Avon, ville natale de Shakespeare. Il va y enseigner à la *Shakespeare House Academy*, une école qui prépare les jeunes garçons à l'entrée dans les *Public Schools* de la région. Il y restera six mois (jusqu'en juillet 1840), mais ne retourne pas tout de suite en France : il va mettre à profit ses

talents artistiques en dessinant des modèles dans une fabrique de rubans de Coventry. Cela lui rapporte une livre par semaine, mais après quelques mois, il rentre en France.

Reprise des études, début d'une carrière d'enseignant

Mariette a vingt ans, il a un bagage culturel non négligeable, de l'ambition, mais, il n'a pas de diplômes et pas de fortune. Il lui faut, avant tout, le baccalauréat. Il l'obtient en six mois (août 1841) ! Avant même d'avoir obtenu ce diplôme, il est engagé comme maître d'étude au Collège communal. À la rentrée 1842, il est chargé de la classe de huitième (deuxième année du collège actuel), et en 1843, il sera chargé de la classe de l'école primaire supérieure annexée au Collège (il gagnera 1400 francs par an). Monsieur le Principal Dardenne est content de Mariette, mais, il lui reproche parfois son comportement : « Ce jeune homme a une tête vive et il est vrai qu'il s'est laissé emporter, deux fois, par la colère, au point de donner un soufflet à deux élèves. » (Dardenne, au Recteur, le 4 juin 1840, cité par David 1994, 24) En fait, Dardenne cherche à remplacer Mariette, mais il ne trouve aucun remplaçant. À la rentrée, Mariette devient Régent de septième, et le restera jusqu'en 1849, date où se termine sa carrière d'enseignant.

L'enseignement ne suffit pas à remplir sa vie : dès 1848, il collabore au journal *La Boulonnaise*, il écrit pour *l'Almanach de Boulogne*, et pour *l'Annotateur*. Il y écrit des chroniques d'histoire locale, d'histoire de France et d'Angleterre, y analyse les problèmes régionaux, il y aborde également la fiction romanesque, la politique internationale, la critique artistique ... 1842 sera une année décisive pour lui : un lointain cousin, Nestor l'Hôte vient de mourir, et Paulin Mariette (le père d'Auguste donc) est chargé de classer ses papiers. Nestor l'Hôte était le dessinateur de l'expédition franco-toscane, menée par Champollion et Rossellini dans la vallée du Nil. À la lecture du texte, Auguste rêve. Il commence à se passionner pour l'Égypte, reprend les écrits des classiques grecs (Hérodote, Plutarque) et latins (Diodore de Sicile, Strabon), il visite régulièrement la collection égyptienne du musée local, où se trouve un sarcophage dont on a longtemps dit qu'il avait appartenu à Vivant Denon (membre de l'expédition de Bonaparte, créateur du musée du Louvre). Il essaie d'apprendre seul les hiéroglyphes.

Cette dernière tâche est difficile, pour la bonne et simple raison que *La description d'Égypte*, faite avec les résultats de l'expédition scientifique qui accompagna Bonaparte, contient de superbes planches, avec, çà et là, des hiéroglyphes totalement fantaisistes. Le sarcophage de la collection de Boulogne, lui aussi, lui pose des problèmes : le vendeur de cette pièce – qui n'a donc jamais appartenu à Vivant Denon – l'a « restaurée » en y collant

des hiéroglyphes éminemment faux ! Ces derniers sont par conséquent rigoureusement incompréhensibles.

Entre-temps, Mariette s'est installé dans un petit appartement, et le 27 mai 1845, il prend huit jours de congé pour se marier, ce qui, à l'époque, comme aujourd'hui, était considéré comme « un peu long ». Mariette déborde littéralement d'énergie : il est également membre du Comité local de l'Instruction primaire, secrétaire de la Société des Amis des arts et secrétaire-rédacteur de la société de l'Agriculture (première organisation locale à effectuer des fouilles archéologiques dans la région, vers 1825). Cela ne lui attire que des amis : l'opposition politique de la ville de Boulogne (Mariette n'écrit que pour des journaux favorables à la mairie, où travaille son père) prédit la disparition du collègue et critique en particulier l'hyperactivité de l'un de ses professeurs. Et l'on suggère « d'éloigner ce jeune professeur, ou d'empêcher qu'il professe le dessin qui est incompatible en apparence avec la littérature » (Journal *La Colonne*², cité par David 1994, 27) Il apparaît que le rédacteur de ce chiffon n'est autre qu'un candidat malheureux au même poste que Mariette et qu'il a déjà été condamné par les tribunaux pour calomnie. Le nouveau Principal du collège constate cependant que Mariette paraît fatigué d'une position qui n'est en rapport ni avec ses moyens ni avec ses goûts...

Une lettre au ministère

Le nouveau Principal, monsieur Halleu, en poste depuis 1846, avait vu juste : en mai de la même année Mariette écrira une lettre au Ministre de l'Instruction publique, dont est extrait le passage suivant :

Je me livre depuis longtemps déjà à l'étude de l'antiquité, de l'histoire, de l'archéologie et en particulier de l'antiquité égyptienne... C'est une spécialité à laquelle je me suis voué par goût, et à laquelle je consacre ma vie. Je désire être à même d'y travailler le mieux et le plus longtemps par tous les moyens possibles et arriver ainsi, après de longs efforts, à me faire une position honorable et à doter la science de quelques faits nouveaux. Je sais que ce champ est vaste, trop vaste sans doute pour moi. Je ne le parcourrai pas en dix ans, en vingt ans, en trente ans peut-être... De tous côtés, en Égypte, il y a des monuments imparfaitement décrits, couverts d'inscriptions dont les dessins n'existent pas encore ; il y a mille statues, mille colonnes enfouies, jusqu'à la poitrine, jusqu'au chapiteau, dans le sable... Et puis ce n'est pas seulement l'Égypte qui est riche en si utiles monuments : il y a tout le pays au-delà de la première cataracte [chute d'eau] du Nil. (cité par David 1994, 29)

² Le titre du journal fait allusion à la *Colonne de la Grande Armée* qui surplombe la ville de Boulogne-sur-Mer.

Rappelons-le : cette lettre est purement intuitive, car Mariette n'est jamais allé en Égypte ! Peu de temps après, Mariette demande cependant une première mission en Égypte, qui lui sera refusée, car il n'est qu'un illustre inconnu.

Les premiers pas d'égyptologue

Mariette ne se décourage cependant pas : il fait paraître dans *L'Annotateur* du 18 mars 1847 ce que l'on peut considérer comme son premier article d'égyptologie : « Quelques mots sur la galerie égyptienne du Musée de Boulogne. » Comme il se rend compte qu'il ne pourra plus progresser à Boulogne, faute de documents, il se rend à Paris pendant les vacances de Pâques de l'année 1848. Au Louvre, il fait la connaissance d'Emmanuel de Rougé. Il revient aux grandes vacances, s'acharne et publie un nouvel article : « Sur le côté gauche de la salle des Ancêtres de Thoutmès III³ et en particulier sur les deux dernières lignes de ce monument. » Il se trouve devant un dilemme : en tant que père de famille, peut-il abandonner la sécurité de son poste d'enseignant ? Il soumet ses travaux à Charles Lenormant, professeur d'archéologie au Collège de France, membre de l'Institut et compagnon de voyage de Champollion en Égypte. Le proviseur du Collège communal de Boulogne pressent le problème, et lui conseille de profiter de ses relations fraîchement acquises pour tenter d'obtenir un poste au Louvre. Il lui écrit : « Il est grand temps d'opter, si vous ne voulez pas vous tuer à la besogne. Ou renoncez à vos investigations savantes, ou renoncez au professorat qui veut qu'on se livre tout entier à lui. » (Lambert 1997, 31)

Entre-temps, Lenormant a réagi d'une façon spectaculaire : tout en félicitant Mariette pour son travail (« C'est la première fois, en effet, que j'ai vu un homme, livré à des études isolées, marcher dans la bonne voie aussi vite et aussi bien. » (Lambert 1997, 31)), il demande à la ville de Boulogne de fournir à Mariette les moyens de poursuivre ses études à Paris. Comme les finances sont au plus bas à cause de la révolution de 1848, la ville refuse. Ce sera un heureux hasard qui donnera à Auguste Mariette le poste tant convoité d'auxiliaire à la Conservation des Antiquités égyptiennes du Louvre : le Directeur des Musées nationaux nommé par le gouvernement provisoire de 1848 est un Boulonnais, le peintre Jeanron.

Mariette peut ainsi obtenir un « congé sans traitement ». Le Principal de son école se rend bien compte qu'il ne le reverra probablement pas. Le salaire est maigre, mais Mariette s'installe quand même à Paris avec sa femme et ses filles (il en a déjà trois). Il travaille souvent avec ses enfants

³ Amenée au Louvre par Émile Prisse d'Avannes, voir plus loin.

sur ses genoux. Maspero, célèbre égyptologue, successeur de Mariette et son biographe, constate que Mariette a rattrapé son retard en philologie en deux ans. Or, en 1850, Jeanron est destitué de son poste de Directeur des Musées. Que va devenir Mariette, lui qui, depuis la fin de son contrat est payé sur le budget personnel du même Jeanron ? Pendant une courte période, Mariette retourne au journalisme.

Une mission en Égypte ?

En 1850, on suggère à Mariette de demander une nouvelle mission en Égypte : les Anglais ont réussi à subtiliser des manuscrits à des moines Coptes, et les Français veulent évidemment faire de même, ou mieux. C'est pourquoi Mariette demande l'autorisation de partir en expédition, dans le but de trouver des manuscrits Coptes, et *accessoirement*, de faire des fouilles sur l'ancienne Égypte. Son dossier est défendu par trois éminents savants : Marc Quatremere (1782-1857), spécialiste en babylonien, Edme François Jomard (1777-1852), ancien membre de l'expédition scientifique de Bonaparte, membre de l'Institut, et Jean-Jacques Ampère (1800-1864), historien, bénéficiaire d'une mission en Égypte en 1844- 1845. Mariette peut partir en Égypte pour acquérir des manuscrits pour la France.

L'Égypte en 1850

En ce temps, l'Égypte est une province de l'Empire ottoman. La langue officielle de l'administration est le turc, et non l'arabe. Le pays avait été isolé pendant très longtemps jusqu'au moment où il fut réveillé, et mis en contact avec le développement technologique de l'Europe par l'expédition de Bonaparte. Mariette arrive à un moment où le long règne de Méhémet Ali (1769-1849) vient de se terminer : l'Égypte en est sortie métamorphosée, semi indépendante de l'Empire ottoman. Méhémet Ali peut du reste transmettre son pouvoir à ses descendants. Il n'hésite d'ailleurs pas à faire appel à des spécialistes étrangers pour le développement de son pays. Parmi eux se trouvent des Français, dont A. B. Clot (Clot Bey) (1799-1867), l'ingénieur Linant de Bellefonds (1799-1883), le colonel Sève (1788-1860), chef d'état major de l'armée égyptienne, converti à l'islam, il est plus connu sous le nom de Soliman Pacha. Mariette ne manquera pas de les rencontrer.

Tout ce que l'on sait de l'ancienne Égypte vient des récits grecs et latins : Hérodote, Diodore de Sicile, mais surtout Strabon, dont la *Géographie* contient des détails si précis qu'ils vont mettre Mariette sur la voie de la découverte du Sérapéum (de Sakkara).

Les monuments eux-mêmes ont été l'objet des convoitises occidentales dès l'Antiquité : des sphinx et des obélisques ont servi à embellir Rome et Byzance. Après la conquête musulmane, le pays devient peu accessible, et les rares pèlerins n'iront voir que les lieux bibliques : le Sinaï, les Pyramides (considérées comme les greniers utilisés par Joseph). Certains viennent visiter les lieux qu'a foulés Saint Louis lors de la septième croisade. Les voyageurs « scientifiques » ne recommencent à affluer que vers le dix-septième siècle. La curiosité pour l'Égypte va croissant, et l'on essaye de déchiffrer les hiéroglyphes. En 1741, on fonde l'*Egyptian society* à Londres. Ce sera, comme nous l'avons déjà dit, Champollion qui trouvera la clé de cette écriture, grâce à la pierre bilingue (grec-égyptien) de Rosette.

C'est à partir de l'expédition de Bonaparte que commence une nouvelle ère pour l'égyptologie, une ère qui n'est sans doute pas la plus belle : celle du pillage du pays par les Européens, Anglais et Français en tête. Des fouilleurs de toutes sortes se relayent en Égypte ; ils vendent leurs trouvailles au plus offrant ou les offrent aux grands musées nationaux (ce qui est plus rare !).

Comme l'Égypte est en pleine croissance économique, on utilise les pierres des ruines pour construire des usines. Quelqu'un est même allé jusqu'à conseiller à Méhémet Ali de démonter une des pyramides de Guizèh afin d'utiliser les blocs pour construire un barrage sur le Nil. On transforme les momies en engrais, et en 1843, le neuvième pylône du temple de Karnak est dynamité dans le but de récupérer le salpêtre des blocs.

Une expédition prussienne va procurer quinze mille antiquités au musée de Berlin. Or, lorsque le Français Émile Prisse d'Avennes (1807-1879) apprend que les Prussiens veulent s'emparer de la « Chambre des ancêtres » du temple de Karnak, il y va clandestinement, découpe la chambre et l'expédie en France. Elle se trouve aujourd'hui au musée du Louvre. À ce que l'on dit, il aurait invité les Prussiens à l'apéritif, et les a priés de s'asseoir sur les caisses qui contenaient la chapelle...

Très lentement, le vice-roi se rend compte que cela ne peut durer, et les premières ordonnances visant à protéger les monuments voient le jour.

Mariette en Égypte

C'est dans cette ambiance que Mariette débarque pour sa toute première expédition en Égypte, qui se révélera être une de ses plus importantes. À cette époque, on se demande en effet si, un jour, l'on pourra retrouver le tombeau des taureaux sacrés Apis, enterrés dans le Sérapéum près de Memphis, sur le plateau de Sakkara. On vient effectivement de trouver quelques sphinx portant le nom de Sérapis (Sarapis est le successeur grec d'Apis, mélange de Zeus et du taureau sacré). Officiellement, Mariette part cependant à la recherche de manuscrits coptes. Dès son arrivée, il se rend

au Consulat de France, où on lui signifie qu'il ne pourra rien obtenir sans l'accord du patriarche copte, qui réside au Caire. Au cours de ses promenades et visites dans Alexandrie, il remarque dans les jardins du comte Ménandre Zizinia, citoyen grec et consul de Belgique, une douzaine de sphinx en calcaire qui proviennent probablement de Sakkara. Au Caire, il voit encore des sphinx du même type. Sa curiosité est piquée, mais, il est là pour recueillir des manuscrits coptes...

Or, Mariette a beaucoup de chance (et l'égyptologie aussi) : comme les Anglais se sont approprié les manuscrits en soûlant les moines, le patriarche ne laisse plus personne s'approcher de ses moines et de leurs précieux manuscrits. L'expédition de Mariette, va-t-elle être un échec total ? Mariette est plutôt content, lui : le Musée du Louvre n'avait-il pas donné comme ordre de mission qu'il ferait « accessoirement » des fouilles ? Mariette se dépêche donc à Sakkara, où il croit que le Sérapéum l'attend : il doit y avoir une allée de sphinx, exploitée clandestinement depuis quelques années. Or, ses fouilles à lui sont clandestines, elles aussi...

Sakkara est un immense champ de ruines. Mariette erre dans le désert, essayant de comprendre la topographie des lieux, lorsque soudainement, il voit une tête de sphinx dépasser du sable : elle ressemble à celles qu'il a déjà vues ! Il fait le rapprochement entre ce sphinx et un passage de Strabon (58 av. - 25 après JC) :

On trouve (à Memphis)... un temple de Sérapis dans un endroit tellement sablonneux que les vents y amoncellent des amas de sable sous lesquels nous vîmes des sphinx enterrés, les uns à moitié, les autres jusqu'à la tête, d'où l'on peut conjecturer que la route vers ce temple ne serait pas sans danger si l'on était surpris par un coup de vent.

Il s'agit maintenant de trouver le sphinx suivant, et le suivant, qui le conduirait ainsi au sanctuaire de Sérapis. Sur la route, il trouve des tombeaux, dont celui du Scribe Sekhemka (Ancien Empire), dont la statue se trouve maintenant au Louvre. Puis, il découvre ce que l'on appelle l'hémicycle des philosophes et d'autres statues grecques de l'époque des Ptolémées. Mariette dort sur place, à la belle étoile, puis dans une petite cabane où s'entassaient les objets découverts.

Lentement, ses succès commencent à être connus : Mariette s'approche du Sérapéum ! Du coup, il n'est plus un humble archéologue semi-clandestin, qui envoie ses trouvailles au Louvre, mais un rude concurrent ! Les autres « égyptologues » (Allemands, Anglais, chercheurs de trésors) convainquent ses ouvriers de ne pas se rendre au travail ; on lui coupe les victuailles et l'eau. Mariette, colosse de 1 m. 85, se rend lui-même au village, entre avec fracas dans la demeure du Cheikh, et lui donne un tel coup de poing que ce dernier change définitivement d'avis.

Mariette se trouve maintenant près de l'entrée du Sérapéum. Il trouve des centaines de statues et d'amulettes en bronze, dont la rumeur dit qu'elles sont en or pur. Le gouvernement égyptien, exhumant les lois de protection des monuments – que personne ne respecte – ferme le chantier. Les adversaires de Mariette, ont-ils finalement gagné ? Quatre fonctionnaires viennent à l'inspection, tandis que Mariette est absent. Ils s'installent chez lui, boivent son café, fument ses cigares. Notre géant les chasse à coups de botte et porte plainte. Il obtient des excuses, mais non la réouverture du chantier. Entre temps, ses concurrents peuvent continuer... Après un mois, il peut lui aussi, reprendre les fouilles, mais son budget a déjà pris un rude coup. Vu l'importance de sa découverte, la France lui envoie de nouveaux crédits. Avec une lettre très malheureuse : le Parlement vote un crédit supplémentaire de 30000 francs « applicables aux travaux de déblaiement d'un temple dédié à Sérapis, découvert parmi les ruines de Memphis, et au transport en France des objets d'art qui en proviendraient. » (David 1994, 77) Les fouilles sont de nouveau interrompues sur l'ordre du gouvernement égyptien, qui veut que les objets soient envoyés au Caire.

Mariette avait-il vraiment arrêté ses fouilles ? Non, il avait tout simplement continué la nuit... On raconte qu'il a fait descendre des inspecteurs embêtants dans des caveaux vides pour les y laisser méditer quelques heures sans nourriture et sans eau. Il aurait cambriolé les dépôts où étaient entassés les objets destinés au Caire, chargé des visiteurs d'objets destinés à Paris. Finalement, le 12 novembre 1851, il atteint l'entrée des grands souterrains avec les tombeaux des taureaux sacrés. Survient un compromis avec le gouvernement égyptien : les 513 objets déjà trouvés peuvent être exportés en France, ce qui suivra restera en Égypte. Jusqu'à nouvel ordre, les fouilles sont interdites. Mais pas de problème ! Par une toute petite ouverture, pratiquée au ras du plafond, Mariette et ses complices (Bonney, l'Égyptien Hamzaoui et un certain Francesco, probablement un Maltais) entrent chaque nuit au Sérapéum, pour continuer les fouilles. Il découvre vingt-quatre tombeaux Apis de l'époque tardive (663-30 avant notre ère). Le jour, il écrit les notes des fouilles, emballe les objets trouvés et chasse les fouilleurs clandestins comme passe-temps favori.

Et puis, un beau jour, il apprend qu'il est promu attaché à la Conservation égyptienne du Louvre, et avec la lettre qui annonce sa nomination, débarque Madame Mariette. Éléonore Mariette ne tenait plus en France et vient s'établir avec ses enfants dans la petite maison des fouilles. La « Villa Mariette » restera debout jusqu'en 1958. Un visiteur allemand, Heinrich Brugsch, écrit qu'il fallait se boucher les oreilles pour ne pas entendre les chacals hurler la nuit et vérifier s'il n'y avait pas de scorpions, ni rats, ni serpents sous le lit...

En 1852, Mariette peut reprendre les travaux au grand jour. On trouve de nouveaux caveaux, intacts, qui portent encore l'empreinte, très émouvante, de ceux qui les ont fermés (ce qui inspirera Théophile Gautier pour *Le roman de la momie* : on est en plein romantisme). Et les objets trouvés ? Mariette convainc le fonctionnaire égyptien que les antiquités se composent toujours de plusieurs éléments, ce qui fait que le Louvre recevra en définitive 2500 objets, au lieu de 513... Pour les expédier en secret, Mariette à même recouvert de sable quelques découvertes sensationnelles !

Parmi ces dernières, il y a la tombe de Khaemouaset, fils de Ramsès II. En fait, son sarcophage a été découvert par hasard, lorsqu'on a fait sauter un bloc de pierre qui retardait les fouilles. Mariette pensait que ce prince avait été enterré près des taureaux, mais aujourd'hui on pense tout simplement que le sarcophage était dans un caveau au-dessus des taureaux, caveau qui se serait effondré au moment où on a fait sauter le bloc de pierre. Quoi qu'il en soit, cette découverte nous a valu quelques bijoux incomparables qui ont appartenu à Ramsès II. Les feuilles d'or qu'il trouve sont fondues et vendues pour financer le reste des fouilles. Ces dernières sont presque terminées, et Mariette songe à publier les résultats. Ce qu'il ne sait pas, c'est qu'il y mettra toute sa vie et qu'ils seront publiés de façon posthume... (Gaston Maspero le fera en 1883)

Le Directeur des Musées nationaux enjoint Mariette de retourner à son poste à Paris, ce qu'il fait, de fort mauvaise grâce. C'est un homme marqué par la dureté des fouilles qui rentre en France, il est toujours énergique, facétieux même, mais ses traits ont acquis une certaine mélancolie : « Il éprouvait tout l'orgueil d'un homme qui sent que les yeux du monde entier sont attachés sur lui par suite d'une grande découverte, mais qui a conscience de ne pouvoir dominer en pleine connaissance de cause l'immense quantité des matériaux et qui est contraint d'en abandonner la mise en œuvre à d'autres. » (H. Brugsch, ami et collègue allemand, cité par David 1994, 94)

C'est la gloire, en effet, mais, ne sera-t-elle que passagère ? Mariette se sent à l'étroit au Louvre et ses collègues sont jaloux : ils lui reprochent de ne pas publier, et se moquent de lui, car il est homme de terrain, et non homme d'études, comme eux.

Un va-et-vient entre la France et l'Égypte (1854-1861)

Si le gouvernement français ne lui donne plus de subventions pour des recherches, Mariette reçoit de l'argent du duc de Luynes pour fouiller le sphinx de Guizèh : est-ce un tombeau, et non une statue ? Mariette découvre que c'est une statue, mais en même temps, il déblaise le temple de

la vallée de Khephren. Faute d'argent, il doit s'arrêter à quelques mètres du fond, ce qui se révélera capital, plus tard.

La situation financière de Mariette reste précaire : conservateur adjoint du Département égyptien du Louvre, il gagne 4000 francs par an, mais, il a déjà quatre enfants. Il déclare à ses amis qu'il n'a qu'à regarder sa femme dans les yeux pour se retrouver père. Il doit emprunter de l'argent à ses amis. Et puis, il y a la grande nostalgie de l'Égypte.

Comment retourner en Égypte ? À ce moment-là, le pouvoir change de main dans ce pays : Saïd Pacha succède à Abbas Pacha. Saïd Pacha, digne fils de Méhémet Pacha (vice-roi de 1844 à 1849), est un partisan de la modernité : pour ouvrir les voies commerciales, il demande à Ferdinand de Lesseps de percer le canal de Suez. Mariette a l'occasion de parler à ce dernier et de lui exprimer sa crainte de voir les monuments d'Égypte disparaître. Lesseps promet d'en parler à Saïd Pacha à travers une ruse diplomatique : le prince Napoléon, cousin germain de Napoléon III, souhaiterait visiter l'Égypte, et y faire des fouilles. Qui plus que Mariette serait apte à lui préparer le terrain ? À la demande du prince Napoléon, Mariette peut partir pour huit mois (1857). Il profitera de son séjour en Égypte pour expliquer au vice-roi Saïd Pacha son projet de sauvegarde des monuments (projet qui avait été formulé pour la première fois par Champollion). Le projet doit provisoirement rester secret, car il implique que les objets trouvés resteront en Égypte : finis les envois au Louvre !

Saïd Pacha donne un ordre de mission à Mariette et lui confie aussi la tâche de veiller aux monuments. Les concurrents ne sont évidemment pas contents ! De mauvaises langues disent que la France veut tout simplement se mêler du gouvernement de l'Égypte. Par le creusement du canal de Suez, Paris redevient en effet un redoutable concurrent de Londres. Les ennemis de Mariette racontent au vice-roi que ce dernier est venu pour démolir les monuments d'Égypte, les transporter en France, et qu'il abuse des finances qui lui sont octroyées. Le vice-roi demande des comptes détaillés au Français, qui faillit renoncer à sa mission. Il se résout à donner des comptes précis.

Or, le Prince Napoléon – appelé familièrement Plon-Plon par les Français – renonce soudainement à son voyage. Le Ministre d'État des Musées nationaux enjoint Mariette de retourner au Louvre. Désespéré, Mariette contacte ses amis : De Lesseps, Saint-Hilaire (orientaliste), de Rougé (égyptologue). Finalement, Plon-Plon achètera quelques antiquités. Saïd Pacha prie Mariette de les choisir pour le Prince. Le prince Napoléon écrira une lettre capitale de remerciement à Mariette :

Le Prince désire que le Vice-Roi connaisse par cette démarche toute l'amitié que Son Altesse Impériale a pour vous... le prince Napoléon ne

craindrait pas de faire connaître au Vice-Roi que, si Son Altesse Royale avait à demander à la France le concours d'un savant pour l'établissement d'un musée égyptien, le gouvernement français ne désignerait certes pas un autre homme que vous. » (le 25 mars 1858)

Mariette, conseiller artistique du Prince, diplomate parallèle au service de Napoléon III peut s'attarder au Caire.

Comme l'Égypte a besoin d'argent, et que Saïd Pacha espère un emprunt concédé par la France, Mariette peut formuler ses desiderata pour ce qui concerne les monuments. Il se met au travail. Or, il doit choisir : rester conservateur adjoint au Louvre, ou devenir fonctionnaire... turc ! Il choisira le risque et deviendra fonctionnaire au service de Saïd Pacha : « Directeur des travaux d'antiquités en Égypte. » Il dépendra de la bonne volonté du vice-roi, qui n'est pas exactement un démocrate. Mariette va chercher sa famille en France, et fait commencer des fouilles un peu partout (Guizèh - Sakkara, Thèbes, Edfou et autres). Il devient Président de l'Institut Égyptien au Caire, fait une première expédition en Haute Égypte. Apparemment, les choses s'accélèrent. L'homme a incontestablement une intuition quasiment infaillible : à Abydos, il trouve une muraille cachée depuis des siècles. Un vieillard lui demande quel âge il a pour retrouver si facilement les choses. Imperturbable, Mariette répond qu'il a trois mille ans...

À Thèbes, on découvre la tombe de la reine Aah-Hotep. Le fonctionnaire turc qui dirige les fouilles, décide d'envoyer les bijoux en or directement à Saïd Pacha lui-même, et pour cela il détruit tout simplement la momie. Fou de rage, Mariette obtient le droit d'arrêter les bateaux sur le Nil : il monte à l'abordage du bateau incriminé, menace tout le monde des pires tortures et récupère les bijoux. Il devra s'en expliquer auprès du Pacha, qui trouve l'histoire excellente, et lui accorde toute sa confiance.

Le premier musée égyptien à Boulaq (faubourg du Caire)

Pour son musée, Mariette reçoit une sorte de hangar désaffecté, qui a servi à construire le chemin de fer, mais qui a l'avantage de se trouver près du Nil : on peut donc décharger les statues et les stocker tout de suite. Épuisé, Mariette doit retourner en France pour se soigner : il souffre du diabète, maladie incurable à cette époque, et il n'a que 38 ans.

Il en profite pour communiquer ses découvertes à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il y parle imprudemment de la conservation des monuments en Égypte même, ce qui lui vaut d'être copieusement insulté : la France ne recevra-t-elle plus de « dons » égyptiens ? Humblement, Mariette demande des suggestions pour des fouilles

françaises, ce qui laisse prévoir des compromis. Ensuite, il repart se reposer à Boulogne-sur-Mer. En 1859, il retourne au Caire, et repart tout de suite en inspection, ce qui ne plaît pas à tout le monde, évidemment !

C'est à Sakkara que Mariette découvrira encore quelques antiquités devenues célèbres : le Cheikh-el-Beled, le mastaba de Ti, une statue intacte de Khephren à Guizèh (là où il a dû interrompre ses fouilles : en 1854, la statue serait partie en France, maintenant, elle reste en Égypte), et plus tard, Rahotep et Nofret à Meïdoum (1871), statues si bien conservées que les ouvriers prennent peur au moment de la découverte !

Mariette Bey doit donc choisir : rentrer en France ou rester en Égypte. Il démissionne du Louvre, où il devient Conservateur adjoint honoraire, et il est fait chevalier de la Légion d'honneur. Ce qui n'empêche pas vraiment la France de le laisser tomber. Sa santé lui cause des soucis : il doit porter des lunettes noires pour protéger ses yeux brûlés par le soleil et le sable. Pour la population locale, il est tout simplement effrayant.

La vie continue, en Égypte

La France le laisse tomber ? Qu'à cela ne tienne, il continuera en Égypte. Mariette va se prendre au jeu, et devenir de plus en plus « égyptien ». Sa santé est cependant préoccupante, et il séjournera en France pour une cure (1861). La même année sa fille aînée disparaît, âgée seulement de quinze ans. Mariette s'établit dans une maison, près du Musée de Boulaq, avec sa famille, et une quantité impressionnante d'animaux (des singes, une gazelle, un cheval, des chiens...). Il devient aussi diplomate au service de Napoléon III : il est le seul Français qui ait un accès direct au vice-roi. Mission : ramener l'Égypte dans l'orbite de la France, au détriment de l'Angleterre. Comme Napoléon III est en train d'écrire une *vie de César*, Mariette est chargé de lui trouver des manuscrits, et aussi des manuscrits coptes ! Ainsi, il retrouve sa première mission ! Mariette obtient maintenant du vice-roi que l'on fasse des recherches sur les manuscrits. En même temps, la France concédera un prêt à l'Égypte qui se trouve au bord de la faillite.

Mariette retourne à son cher musée, qu'il va décorer lui-même (n'oublions pas qu'il a été professeur de dessin). Il sert de guide à des visiteurs de marque (le comte de Chambord, dernier Bourbon, le Prince de Galles, futur Edouard VII), mais, il n'oublie pas ses publications. Les voyages qu'il fait avec les Grands de ce monde ressemblent étonnamment à des croisières sur le Nil. Point favorable : la protection des monuments historiques devient plus sévère, puisqu'ils peuvent servir à la diplomatie !

Finally, Napoléon III invite Saïd Pacha à visiter la France. Saïd Pacha est si enthousiaste qu'il promet à Mariette tout ce qu'il veut ! Ce dernier ne demande qu'une seule chose : **son** musée ! Le Pacha accepte de construire un nouveau musée, et envoie Mariette à Londres, comme représentant de l'Égypte à l'Exposition Universelle. Mariette sera aussi le guide de Saïd Pacha en Europe, il logera aux Tuileries, qu'il ne quittera que pour aller à l'exposition de Londres. Il passe à Boulogne-sur-Mer avec le Pacha et promet de donner des antiquités au musée de la ville. Il dessine lui-même les vitrines pour l'exposition de Londres, et obtient le droit de les garder pour son Musée de Boulaq. Ensuite il retourne se reposer à Boulogne. Même au sommet de la gloire, il reste un homme jovial. Ainsi, il rencontre le gardien du cimetière où reposent ses parents. Il lui demande : « Vous êtes le concierge ? », l'autre lui répond « Je suis un conservateur de cimetière ». Et Mariette de répondre : « Tiens, comme moi ! » (d'après Lambert, 1997)

À son retour en Égypte, Mariette, qui souffre de nouveau de diabète, est promu « Bey première classe ». Il reçoit une pension réversible sur sa femme. L'avenir paraît rassuré, mais Saïd Pacha meurt soudainement. Ismaïl Pacha, son successeur, aura-t-il le même souci du patrimoine égyptien ? La réponse est *oui*. Ismaïl Pacha promet même un nouveau musée à Mariette ! Provisoirement, on se contente d'agrandir Boulaq. Le musée est d'ailleurs remarquable : Mariette y montre que, même si la carrière d'enseignant ne l'attirait pas, il a un remarquable sens de la pédagogie : les objets sont soigneusement décrits, ce qui les rend accessibles aux non-spécialistes.

Finally, même le prince Napoléon quitte Paris pour l'Égypte, en 1863. Mariette fait une campagne contre les graffiti et contre ceux qui s'obstinent à noter leur nom sur les monuments. Or, les ennemis de l'égyptologue réussissent à convaincre Ismaïl Pacha que Mariette gaspille son argent et qu'il vendra tout à la France. Le monde scientifique, lui aussi, n'est pas content : on reproche à Mariette de garder ses découvertes pour lui. Vu la disgrâce, Mariette doit travailler chez lui et il a enfin un peu de temps pour ses publications et pour sa famille. Il aura, en tout, dix enfants, dont, enfin, des fils... L'année 1865 est cependant attristée par la mort de Madame Mariette.

La gloire : expositions, inaugurations, musique ! (1865-1869)

La Guerre de Sécession aux États-Unis avait permis à l'Égypte de produire beaucoup de coton, mais, cette guerre civile terminée, les États-Unis reprennent leur place dans l'économie. L'Égypte est au bord de la crise, et Mariette voit son budget fondre comme neige au soleil. Au lieu de centaines, il n'a plus que des dizaines de personnes à son service.

Mariette deviendra cependant commissaire de l'Égypte à l'exposition universelle de Paris de 1867, et pour le stimuler, Ismaïl Pacha lui promet des subventions pour ses publications (elles sont si chères que son imprimeur a fait faillite). Le pavillon égyptien sera un temple, et un caravansérail. Pour amuser les grands, on y démaillote quelques momies, mais, non en douceur, comme on le fait aujourd'hui ! (cf. le *Journal des Frères Goncourt*, qui y ont assisté). Pour comble, l'impératrice souhaite garder un des bijoux de Aah-Hotep. Mariette s'y oppose si fermement, que cela lui vaut la disgrâce de l'Empereur des Français. Quel changement d'attitude de la part de l'ancien diplomate pour la France !

À son retour en Égypte, Mariette constate que l'on a fait des moulages de ses statues de l'exposition, ce qui les a endommagées. Il décide de ne plus rien prêter à l'étranger. Le sort s'acharne sur Mariette en cette année 1867 : il perd une grande partie de ses subventions, et sa famille est attristée par les ennuis de santé de Mariette et de ses enfants (sa fille Marie-Emilie mourra en 1871 ; Joséphine Cornélie en 1873, son fils préféré, Auguste junior en 1879).

Pour l'inauguration du Canal de Suez (1869), Mariette écrit le premier guide de voyage en Égypte (*Itinéraire de la Haute Égypte*). Il projette d'ailleurs l'ouverture des premiers magasins de souvenirs sur les sites mêmes ! Or, les publications scientifiques se font attendre. En fait, une tâche totalement différente attend Mariette Bey : égyptologue consultant pour l'opéra qu'Ismaïl Pacha veut faire représenter à l'ouverture de l'Opéra du Caire, *Aïda*. Mariette en écrira l'intrigue, le scénario, conçoit le décor (inspiré du règne de Ramsès III), mais sera beaucoup moins payé et beaucoup moins connu que la personne qui en écrira la musique : Verdi. La bibliothèque de l'Opéra de Paris conserve encore des esquisses de costumes faites par Mariette, à Paris même, en 1870, année, hélas, très difficile pour la France. Désormais, la vie de Mariette sera ponctuée par des séjours en France pour des raisons de santé, pour lui, et ses enfants.

Mariette, l'Égyptien (1872-1881)

En 1872 Emmanuel de Rougé, chef de file de l'égyptologie française meurt. On propose une rentrée triomphale à Mariette : un siège à l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), conservateur des antiquités au Musée du Louvre ou professeur au Collège de France : il n'a qu'à choisir !

Et puis, non, Mariette ne partira pas : il veut achever l'œuvre entreprise, il tient trop à ses chers monuments, à son musée, à l'Égypte. Il recevra cependant le Prix de l'Institut, la médaille d'or de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qu'il vendra pour utiliser l'argent à ses

publications, toujours aussi chères ! Les difficultés financières sont constantes, en effet : l'Égypte a fait faillite, et Mariette se résout à écrire un nouveau guide de voyages. Le Sérapéum ne sera décidément jamais publié...

Mariette devient de plus en plus fatigué, il souffre cruellement du diabète. En 1877, il a failli mourir d'une crise, lors d'un retour en Europe. Il s'insurge contre la demande de la part des États-Unis d'un obélisque, mais en vain : actuellement, il se trouve à New York. Le Musée de Boulaq est inondé, et Mariette perd une partie de ses manuscrits : désespéré, et sans chercher à récupérer quelque chose, il aurait jeté la bouillie de papier dans le Nil. Seule leur d'espoir : Mariette est élevé au rang de Pacha, par Ismaïl Pacha. Il accepte ce titre, avant tout parce que pour lui, c'est le triomphe de l'archéologie française en Égypte, et puis, cela lui permet de gagner un petit peu plus !

Or, Mariette est déjà très malade. Il retourne en France pour des raisons de santé, et tente de travailler à ses grands projets entre les crises de diabète. Il voudrait retourner voir les monuments, mais les finances égyptiennes sont maintenant contrôlées par la France et par l'Angleterre. Il ne reste que peu pour l'archéologie... Il fait cependant une communication sur *les nouvelles fouilles à opérer en Égypte* devant un comité secret de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans l'espoir de décrocher des finances. Le budget 1880 sera cependant très décevant, mais c'est aussi un peu par la faute de Mariette lui-même : il a trop tardé à formuler ses demandes.

En 1880, Mariette retourne à Sakkarah dans l'intention de travailler au Sérapéum, aux mastabas, constatant avec une certaine amertume qu'on a maintenant plus de fonctionnaires pour calculer les dépenses que d'ouvriers pour remuer le sable. Gaston Maspero lui apporte des subventions supplémentaires, avec une seule exigence : qu'on ouvre également une pyramide, car il est convaincu que les pyramides ne sont pas muettes, il doit y avoir des textes sur les parois.

Le travail a raison de Mariette : il a une crise presque fatale de diabète, et les médecins sont pessimistes car ses poumons sont atteints. Il fait une cure en Auvergne, à La Bourboule, mais il ne s'y plaît pas du tout :

Vous ne saurez jamais combien je me suis ennuyé dans cette affreuse contrée désolée. Ce n'est pas que le pays soit laid, bien au contraire. Mais vivre au milieu de scrofuleux, de dartreux, d'eczémateux, n'est jamais bien appétissant. Et que dire des indigènes ? Ces diables d'Auvergnats ne sont pas beaux. Les femmes y sont taillées comme des hommes, et les hommes y ont des apparences d'hippopotames. J'aime mieux Paris. » (Cité par David 1994, 263)

Soit, il essayera de travailler à Boulogne, revigoré par la parution du *Catalogue général des Monuments d'Abydos*.

Erreur fatale ? Nul ne le saura, mais ses médecins déclarent que le voyage de retour en Égypte serait sans doute fatal à Mariette. Il décide quand même de partir, accompagné de sa sœur et de ses deux filles encore en vie (Sophie et Louissette). Il veut mourir en Égypte, à Boulaq. Le trajet de Boulogne à Paris le rend déjà si malade qu'il doit s'y arrêter pour quelques jours. Il souffre d'hémorragies internes. Arrivé à Alexandrie, il est quasiment moribond, mais il trouve encore les forces d'aller au Caire. Là, il se met au lit, un lit qu'il ne quittera presque plus.

Mariette cède devant l'insistance de Brugsch et de Maspero et ordonne une mission à Sakkara. On ouvre une pyramide, où l'on trouve la momie du roi Merenré (VI^e dynastie⁴). Il faut transporter la momie au Caire, ce que l'on fait par le train : les chercheurs doivent cependant acheter un billet pour la momie, et pour obtenir l'autorisation de transport on le qualifie de « poisson mariné ». En même temps, on trouve des textes dans sa pyramide, ce qui fait dire à Mariette : « Il y a donc, malgré tout, des pyramides écrites, je ne l'aurais jamais cru ! »

Ce 4 janvier 1881 est un de ses derniers moments de lucidité. Il sombre dans un état comateux le 5, il est à l'agonie le 15, mais, le 18 il veut se lever. Or, le soir, tout est fini.

Les dernières demeures de Mariette

Il était juste que l'on garde le corps de Mariette en Égypte, où étaient enterrés sa femme et ses enfants, mais il ne reposera pas auprès d'eux. L'État égyptien prend en charge ses funérailles et souhaite l'associer à jamais aux antiquités pour lesquelles il a vécu. Il sera enterré dans le jardin de Boulaq, et sa dépouille suivra le musée à chaque déménagement. Il repose maintenant dans la cour du Musée égyptologique du Caire.

Gaston Maspero, qui lui succède dira : « Sans lui, l'Égypte aurait continué longtemps encore à détruire ses monuments ou à en vendre les morceaux aux étrangers, sans en rien garder pour elle-même ; il l'a contrainte à les conserver, et si elle possède aujourd'hui le plus beau musée d'histoire et d'art antique qu'il y ait au monde, c'est à lui qu'elle le doit. »

Mariette lui-même disait : « Il y a quelque temps, l'Égypte détruisait ses monuments, elle les respecte aujourd'hui ; il faut que demain, elle les aime. » (Le Tourneur 1999, 329)

⁴ Actuellement, l'on pense qu'il s'agit d'une momie du Nouvel Empire, beaucoup plus récente.

Conclusion

L'on peut difficilement sous-estimer l'importance d'Auguste Mariette pour ce qui concerne les relations entre l'Égypte et la France, d'un côté, pour ce qui concerne la francophilie des Egyptiens, de l'autre, pour ce qui concerne l'« égyptomanie » des Français. Jusqu'en 1952 et la Révolution en Égypte, la tradition a voulu que le directeur du Musée égyptologique du Caire soit un Français.

Bibliographie

- DAVID, Elizabeth. *Mariette Pacha*. Paris : Pygmalion, 1994.
- IKRAM, Salima et DODSON Aikin. *The Mummy in Ancient Egypt*. Londo: Thames and Hudson, 1998.
- LAMBERT, Gilles. *Auguste Mariette*. Paris : Lattès, 1997.
- LAUER, Jean-Philippe. *Saqqarah*. Paris : Tallandier, 1977.
- LE TOURNEUR D'ISON, Claudine. *Mariette Pacha, ou le rêve égyptien*. Paris : Plon, 1999.
- ***. *Description de l'Égypte*. Cologne : Benedikt Taschen Verlag, 1994.

Université francophone à 95 %?

Luminita PANAIT
Université de Montréal
Canada

Résumé. Les questions que nous nous posons sont de savoir quels seraient les paramètres qui définissent le statut francophone d'une université. Ce statut francophone est-il une valeur quantifiable? Si oui, peut-on par une politique linguistique universitaire augmenter le pourcentage de francophonie d'une université? Si non, est-il possible pour une université de perdre ce statut, en absence d'une politique linguistique? Parmi l'administration, l'enseignement et la recherche, quels secteurs seraient définitoires pour le caractère francophone de l'établissement?

Abstract. The questions we raise are intended to reveal the parameters defining the francophone status of a university. Is this francophone status a quantifiable value? If yes, could we increase the percentage of francophone of a certain university? If not, could a university lose this status, in the absence of a linguistic policy? Which sector defines the francophone character of an establishment: the management, the teaching or the research areas?

Mots-clés : Politique linguistique universitaire, université de langue française, mondialisation, langue de l'enseignement, langue de la recherche
Keywords: University language policy, French speaking university, globalization, language of instruction, language of research

La loi modifiant la *Charte de la langue française* de 2002 a enjoint les établissements universitaires québécois de se doter d'une politique relative à l'emploi et à la qualité de la langue française. Cette politique linguistique universitaire en faveur du français devait s'appliquer aux trois grandes sphères d'activité d'un établissement universitaire, à savoir l'administration, l'enseignement et la recherche, et réaffirmer de façon claire le statut francophone de l'établissement.

En analysant de plus près l'Université du Québec en Outaouais (UQO), nous avons trouvé une situation problématique : l'existence de formations offertes en anglais, formations suivies par 5 % du total des étudiants de l'UQO. Ces programmes ont été le sujet de vifs débats, lors de l'élaboration des différentes politiques linguistiques qui se sont succédé à l'UQO depuis 2004.

Les questions que nous nous posons sont de savoir quels seraient les paramètres qui définissent le statut francophone d'une université. Parmi l'administration, l'enseignement et la recherche, quels secteurs seraient définitoires pour le statut francophone de l'établissement? Ce statut francophone est-il une valeur quantifiable? Doit-on qualifier alors l'UQO d'université francophone à 95 %? Peut-on, dans ce cas, augmenter son pourcentage de francophonie par une politique linguistique universitaire? Ou bien, si le statut n'est pas quantifiable, est-il possible pour une université de perdre ce statut, en absence d'une politique linguistique?

Nous trouverons des éléments de réponse en analysant les problèmes posés par l'existence des formations en anglais, ainsi que la manière dont les politiques linguistiques successives de cet établissement ont géré l'existence de ces formations.

Problématique des formations offertes en anglais

En 1995, l'UQO a offert la première Maîtrise en gestion de projets en anglais, pour faire suite à des demandes ponctuelles formulées par des gestionnaires anglophones. Ces cours étaient fréquentés surtout le soir ou en fin de semaine, dans les locaux du ministère de la Défense et très rarement sur le campus de l'UQO, par des professionnels du Ministère.

La réputation de ces cours n'a cessé de croître et, depuis 1998, les formations universitaires en anglais sont offertes à l'UQO dans le domaine de la gestion et de la comptabilité, aux cycles supérieurs. À partir de l'automne 2001, le profil des étudiants s'est modifié considérablement, la plupart étant des étudiants à temps plein. Selon l'UQO, à l'automne 2006, on compte un pourcentage de 5 % d'étudiants inscrits dans les formations en anglais. Il y avait une dizaine d'enseignants qui donnaient des cours dans ces formations. Il est à souligner le fait que les formations qui se donnent en anglais existent aussi en français, dans le cadre des mêmes programmes, sanctionnés par les mêmes diplômes.

Un Comité aviseur [consultatif] sur la formation en langues autres que le français à l'UQO a été créé à l'automne 2001, dans le but de mener une réflexion sur la situation des formations offertes en anglais à l'UQO. Le comité a examiné la situation chiffrée de l'offre de formations en anglais, le profil linguistique et motivationnel des étudiants inscrits à ces formations, et l'avis des responsables des programmes et du personnel impliqué dans le service aux étudiants.

Aspects visant la langue de l'enseignement

Les formations offertes en français sont suivies presque exclusivement par des francophones, alors que celles offertes en anglais sont suivies par des anglophones, des francophones et des allophones. Selon les réponses reçues aux questionnaires, les francophones qui s'inscrivent dans les cours en anglais le font soit dans l'espoir d'obtenir des avantages professionnels après une formation en anglais, soit parce que les employeurs leur paient la formation en anglais, soit pour des contraintes horaires, soit pour pouvoir suivre les cours avec des amis non francophones.

Dans le cadre de ces formations, l'anglais est la langue du discours en classe, la langue des manuels, ainsi que la langue des travaux des étudiants. Dans le sondage effectué auprès des étudiants, il résulte que les anglophones se déclarent généralement mécontents ou insatisfaits du manque de compétences linguistiques chez certains enseignants.

Il paraît qu'il est impossible de gérer cet aspect, surtout parce que la connaissance de l'anglais n'est pas prévue dans les conventions collectives. Les enseignants qui ne maîtrisent pas l'anglais essaient donc de composer avec la situation et s'adaptent aux nouvelles exigences chemin faisant.

Aspects visant la langue de l'administration

L'existence des formations en anglais n'affecte pas uniquement la langue de l'enseignement, mais aussi celle de l'administration. En effet, 67 % des répondants (anglophones, francophones et allophones confondus) déclarent utiliser l'anglais dans leurs contacts avec l'administration de l'université.

Dans les commentaires personnels des répondants revient l'idée que la documentation à l'intention des étudiants anglophones est presque inexistante, au point que certains étudiants se sentent même exclus de la vie universitaire de l'UQO.

Lors de la rencontre avec le personnel administratif, les discussions se sont constituées autour des difficultés que le personnel perçoit dans son travail du fait de la présence d'étudiants incapables de s'exprimer en français. Le personnel estime qu'il faut « de trois à six fois plus de temps » pour s'occuper d'un étudiant qui ne parle pas français par rapport au temps normalement alloué à un étudiant francophone. Cet écart provient du manque de documentation en anglais, qui oblige le personnel à tout expliquer de vive voix, pour les anglophones et pour les allophones.

Les revendications générales du personnel représenté à la discussion concernent la nécessité de l'existence de la documentation en anglais, dans

le but de faciliter leur tâche, et l'identification claire des postes qui sont bilingues, afin de ne pas abuser de ceux qui sont compétents en anglais. En effet, comme tous les employés des services administratifs ne parlent pas anglais, il se crée une pression certaine sur ceux d'entre eux qui sont capables de communiquer efficacement en anglais, surtout parce que les étudiants tendent à s'adresser toujours à la même personne qui les a servis une fois, indépendamment de ses champs de compétence.

Après discussions et analyse, le Comité a essayé de trancher dans la problématique idéologique créée. Il a retenu deux questions principales :

1. Quel est l'intérêt fondamental pour l'UQO d'offrir des programmes ou des cours en anglais ou dans une langue autre que le français?
2. Comment s'assurer, si l'offre de ces activités est maintenue ou même développée à l'UQO, que l'Université n'y sacrifiera pas son identité d'institution francophone et qu'elle ne participera pas ainsi à un certain mouvement d'assimilation des allophones ou des francophones dans la région?

Pour le premier aspect, les avantages seraient liés surtout au rayonnement de l'université et au volet international de sa mission. Ainsi, en lien aussi avec le deuxième aspect, le Comité en arrive à émettre quelques recommandations.

Dans la première, le vice-recteur affirme que, puisque l'Université ne peut se permettre d'offrir des services complets en anglais, à cause de raisons financières, mais aussi idéologiques, elle doit cesser d'admettre des étudiants aux versions anglaises des programmes, et ce, dès l'été 2004.

Pour accompagner les étudiants déjà inscrits dans les programmes en anglais, le vice-recteur recommande, dans un deuxième temps, de désigner, sur une base temporaire, une personne-ressource.

La troisième recommandation vise à développer une spécialisation en gestion des projets internationaux dans le cadre de la Maîtrise en gestion de projet.

Dans la quatrième recommandation, on exprime le souhait que la politique linguistique qui allait être promulguée ait des dispositions claires quant aux exigences de connaissance du français de la part des personnes embauchées par l'UQO. Il n'y a toutefois aucune mention supplémentaire à cet égard : on ne peut pas saisir par exemple si le personnel de recherche, les stagiaires post-doctoraux et les conférenciers invités seront visés par cette exigence.

La cinquième recommandation propose, à titre indicatif, que les activités en langues autres que le français ne dépassent pas 10 % des crédits du premier cycle et 30 % des crédits des cycles supérieurs. C'est une recommandation

qui a suscité des réactions, surtout parce qu'elle en contredit la première, mais aussi parce que 30 % des crédits aux cycles supérieurs pourraient signifier beaucoup trop, par exemple tous les cours au doctorat ou la plupart des cours à la maîtrise.

Dans la sixième recommandation, on trouve l'obligation de dispenser toute activité dans une langue autre que le français uniquement si une activité similaire est dispensée au même trimestre en français. C'est une recommandation assez dangereuse elle aussi, car, si le même cours est donné à la fois en français et en anglais, les étudiants francophones auront tendance à prendre le cours en anglais, pour toutes sortes de raisons, pour se familiariser avec la terminologie anglaise, pour améliorer l'anglais général, pour avoir une éventuelle promotion au travail, etc.

La septième et dernière recommandation instigue à baliser l'accès des étudiants qui ne communiquent pas en français aux formations offertes par l'UQO. Ceux-ci devraient être regroupés en cohortes fermées et ils n'auraient pas accès aux services offerts sur le campus.

Dans ce qui suit, nous présenterons un bref aperçu de la manière dont les quatre politiques linguistiques universitaires de l'UQO ont géré l'existence de ces formations.

La politique linguistique provisoire de 2004

La première version d'une politique linguistique universitaire à l'UQO, au sens donné à ce concept par la *Charte de la langue française*, remonte à l'année 2004. Son objectif se limite à « promouvoir la maîtrise, le perfectionnement et l'usage de la langue française. » (Université du Québec en Outaouais 2004, 1) On ne fait référence ni à l'objectif d'assurer l'usage de la langue française, ni aux conditions d'utilisation d'autres langues.

Les employés ont le droit de travailler en français. Pourtant, il n'y a aucune obligation prévue, ce qui laisse la porte ouverte aux professeurs qui enseignent en anglais dans le cadre des programmes qui font l'objet de la présente communication. Le français est la langue normale de l'enseignement, il est possible que l'enseignement se fasse dans une autre langue, en accord avec les règlements et les politiques en vigueur ou dans le cas des ententes avec des institutions hors Québec.

C'est une politique linguistique assez sommaire, qui se limite aux grandes lignes suggérées par la Commission Larose et par le modèle de politique linguistique de l'Université du Québec.

Les travaux du Groupe Fortin

Le 21 décembre 2004, le recteur de l'UQO a formé un groupe de travail – le groupe Fortin – chargé de réviser la politique linguistique provisoire. Le groupe de travail comprenait sept membres, provenant de tous les milieux de l'Université. Il a soumis au Conseil d'administration le projet de politique linguistique et l'argumentaire le 26 avril 2006.

Le **préambule** reprend les grandes lignes du préambule de la politique linguistique provisoire, comme le statut de l'UQO d'université publique de langue française, la préoccupation pour l'usage et la qualité du français et l'ouverture sur le monde, tout en affirmant son choix de promouvoir un « humanisme résolument moderne » et le « caractère international de sa mission ». On perçoit donc une certaine souplesse, qui pourrait accommoder les cours donnés en anglais.

Parmi les **objectifs de la politique**, on trouve la valorisation et l'assurance de l'emploi et de la qualité du français, l'intégration linguistique des non-francophones et l'harmonie linguistique.

Concernant la **langue d'enseignement et d'études**, à part les cours de langues, les cours à l'étranger, les cours demandés par un organisme externe et les cours donnés par des conférenciers invités, situations qui sont prévues dans d'autres universités aussi, le groupe de travail propose de permettre l'usage d'une autre langue dans le cadre de cours qui sont des exigences particulières de certains programmes ou dans d'autres programmes, à condition que ceux-ci soient aux cycles supérieurs, qu'un équivalent en français existe et qu'ils contribuent réellement au rayonnement et au développement de l'université.

Le nombre d'activités offertes en langues autres que le français ne devrait pas porter atteinte au caractère francophone de l'établissement, et celles-ci ne sont pas prévues au premier cycle. Pour les étudiants inscrits dans les programmes offerts en langues autres que le français, le Groupe de travail recommande que l'Université les encourage à suivre des activités de **formation en français langue seconde**.

En ce qui concerne **la langue de l'administration**, ce projet réaffirme le fait que le français est la langue des documents officiels, des communications avec les institutions publiques du Canada et du Québec et avec les personnes morales et les étudiants du Québec. Toutefois, dans le projet du Groupe Fortin, il y a quelques précisions très importantes en ce sens. Ainsi, l'UQO pourrait utiliser d'autres langues dans les communications avec les personnes non francophones et, dans le cas d'un programme offert dans une langue autre que le français; même si les services généraux sont offerts en français, il est possible que les services

propres à ce programme soient disponibles dans cette autre langue, si le nombre de demandeurs le justifie. Les services qui pourraient être dispensés dans une autre langue sont, entre autres : le registrariat, les services financiers, informatiques, les documents d'admission-inscription, le site Web et la correspondance, ainsi que l'affichage, qui, lui, pourrait être bilingue.

Ce qui est à observer, c'est le fait que, dans l'optique du Groupe Fortin, le fait de rendre bilingues ces services ne compromettrait pas du tout le caractère francophone de l'UQO. L'ensemble des étudiants doit toutefois être conscient que l'UQO est une université francophone et que la langue des services généraux est par conséquent le français.

En ce qui concerne **la langue de travail**, même si le droit de travailler en français est assuré à tout le personnel, la connaissance d'une autre langue, pour des besoins spécifiques, peut être exigée, en accord aussi avec l'article 46 de la *Charte de la langue française*.

Le rapport du Groupe Fortin arrive directement au Conseil d'administration, qui est mandaté de le traiter confidentiellement. Après discussion de ce projet dans le Conseil d'administration, le 18 septembre 2006, celui-ci a mandaté la direction de l'université pour produire un nouveau document de travail concernant un projet de politique linguistique permanente.

La politique linguistique universitaire du Conseil d'administration

Le 27 novembre 2006, le Conseil d'administration, après avoir reçu le projet de politique linguistique préparé par la direction, y apporte des amendements et le soumet à la consultation publique.

Dans la partie introductive de ce nouveau projet, il est question des conséquences possibles d'une approche hybride, c'est-à-dire du fait d'offrir des cours en anglais dans une université francophone.

On peut lire dans cette sous-section que l'accueil des étudiants qui ne parlent pas français peut être vu comme aliénant pour le caractère francophone de la région de Gatineau, que la structure d'accueil et d'encadrement se doit d'être à la hauteur, que le personnel est embauché dans des postes qui ne sont pas bilingues et que le contact avec les non-francophones crée de la frustration au sein des employés, que les non-francophones tirent peu de bénéfices de la vie étudiante qui se déroule en français, que les programmes offerts en anglais engendrent des coûts supplémentaires pour l'UQO et, enfin, que même si certains ne mettaient

pas en doute le caractère francophone de l'établissement pour la simple raison de l'existence des programmes en anglais, il y aurait de plus en plus de personnes qui y percevraient un « glissement vers une dilution du caractère francophone de l'Établissement dont certains effets se feraient déjà sentir. » (Université du Québec en Outaouais 2006, 2)

Si pour le Groupe Fortin l'existence des services spécifiques – comme le registrariat, les services financiers et informatiques, les documents d'admission-inscription, le site Web, la correspondance et l'affichage – peuvent être bilingues sans compromettre le statut francophone de l'UQO, tant que les services généraux sont en français et que le nombre de bénéficiaires justifie l'existence de ces services, le Conseil d'administration y voit un danger, plus précisément l'amorce d'une *dilution* du caractère francophone de l'UQO.

Par la suite, le projet de politique linguistique soumis à la consultation par le Conseil d'administration supprime, de façon systématique, toutes les références aux programmes en langues autres que le français prévues dans le projet du Groupe Fortin. Le projet de politique linguistique est étudié le 26 février par la Commission des études et adopté le 5 mars par le Conseil d'administration. Entre le 5 et le 16 avril, la direction de l'Université a élaboré un projet de politique linguistique amendé.

La politique linguistique universitaire de 2007

Ce projet a été adopté par le Conseil d'administration dans sa réunion du 16 avril 2007, jour où la nouvelle politique linguistique est entrée en vigueur. Cette nouvelle politique linguistique reprend à la virgule près le texte du projet proposé par le Conseil d'administration en novembre 2006.

Conclusion

On peut se reposer ici la question de savoir jusqu'où peut aller l'offre de programmes ou de services en langues autres que le français sans compromettre le statut d'université francophone de l'UQO. Le professeur Jan Saint-Macary nous fait comprendre à quel point ces frontières peuvent être dangereuses :

La simple réalité est que notre université est francophone à 95 % – bien plus que la région de l'Outaouais – et qu'elle ne pourra jamais l'être à 100 %. Même avec la politique linguistique extrême qui est proposée [...], il y aura toujours [...] des appels téléphoniques, des échanges, des discussions, des conversations, puis des textes, des livres, des logiciels, des conférences et de la recherche en anglais à l'UQO, surtout dans certaines disciplines.

Quels torts sommes-nous prêts à causer aux autres et à nous-mêmes pour tenter de passer de 95 % à, disons, 97 % ? (Saint-Macary 2007, 3)

La réponse à la question de savoir quels sont les paramètres qui déterminent le caractère francophone d'une université n'est pas facile à donner. On pourrait penser à la langue de l'enseignement, de la recherche, des communications, des documents, etc. Mais comment pourrait-on affirmer clairement de combien de ces critères on a besoin pour déclarer que l'établissement est francophone et à partir de quel pourcentage de cours, de publications ou de documents en langues autres que le français il perdrait ce caractère?

La politique linguistique universitaire était nécessaire pour réaffirmer le caractère francophone de l'UQO dans son contexte frontalier : à l'heure de la mondialisation et de l'immigration multiethnique, nous estimons qu'une autorégulation sociolinguistique de l'établissement aurait été impossible. Les programmes en anglais attiraient de plus en plus de gens, et nous avons vu que leur existence affecte bien plus que 5 % de la vie universitaire.

Une chose est certaine : la notion de francophone ne supporte pas de gradations, elle est absolue, et une politique linguistique universitaire est censée préserver ce statut tout en tenant compte de l'ouverture sur le monde, car les facteurs économique et sociopolitique ne sauront être négligés. Certes, une université ne peut être francophone mur à mur dans le contexte économique et sociopolitique actuel, mais il faut faire des efforts pour que la vie universitaire se déroule en français et pour promouvoir la langue française et la culture québécoise.

Bibliographie

- UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS. *Consultation sur un projet de politique linguistique*. 2006. [En ligne]. URL : <http://www4.uqo.ca/annexes/documents/27nov06doconsultationpollinguistique.pdf>. (Page consultée le 12 décembre 2010).
- UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS. *Politique linguistique de l'UQO*. 2007. [En ligne]. URL : http://www.uqo.ca/linguistique/documents/Politique_linguistique_finale_adoptee_16avril2007.pdf. (Page consultée le 12 décembre 2010).
- UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS. *Politique linguistique provisoire*. 2004. [En ligne]. URL : www.uqo.ca/direction-services/secretariat-general/politiques-reglements/documents/Politiquinguistiqueprovisoire.doc. (Page consultée le 12 décembre 2010).
- SAINT-MACARY, Jan. « La langue du plus fort sera-t-elle la meilleure ? ». 2007. [En ligne]. URL : <http://www.uqo.ca/annexes/documents/LaLangueDuPlusFort.pdf>. (Page consultée le 12 décembre 2010).

Perspective sur la création d'un produit pédagogique sur objectifs spécifiques

Daniela POPA
Collège Technique de Timișoara
Roumanie

Résumé. Gérer les éléments d'un produit pédagogique afin d'offrir un capital de compétences mesurables suite à son application relève d'un processus d'ingénierie de la formation contraignant, placé sous les exigences de la demande. Ce projet deviendra un produit FOS dans la mesure où les exigences d'ordre professionnel de son destinataire se retrouveront dans la démarche pédagogique et d'ingénierie adoptée par l'enseignant roumain de FLE devenu formateur. Car il revient à celui-ci d'ajouter à l'édifice du FLE - où le nouveau produit puise ses ressources - un ressort d'équilibre adapté aux besoins professionnels : un référentiel pour un cours de FOS. Pourquoi ce projet ? Le cadre scolaire institutionnel le permet-il vu les limites qu'il impose ? Cet article se veut une réponse à cette question, la présentation de l'effort d'harmonisation des normes curriculaires roumaines avec les documents européens pour une mobilité du public professionnel sur un marché de travail où connaître une langue étrangère devient un critère de sélection.

Abstract. The rudiments/administration of product management training courses, in order to present the essential of measurable skills when being conducted, consists of a rigorous engineering training, placed under demanding requirements. This project will become a professional French type model as long as the professional demands of the consignee will be found in the pedagogical approach adopted by the Romanian French professor, recently a professional French trainee. The teacher must add to the structure – in which the new product finds its resources – a spring balance adaptable to professional needs: a referential regarding a professional French course. Why this approach? Is it allowed within the institutional framework? This article demands an answer to these questions, submitting to the efforts of harmonizing the Romanian curricular standards to the European documents, for the professional public's mobility within a labor market where knowledge of a foreign language becomes the main selection criteria.

Mots-clés : produit FOS, méthode FOS, référentiel professionnel, besoins professionnels, mobilité sur le marché du travail

Keywords: FOS project, professional French methods, professional references, professional needs, mobility within a labor market

Gérer les éléments d'un produit pédagogique sur objectifs spécifiques afin d'offrir un capital de compétences mesurables suite à son application suppose un processus d'ingénierie de la formation contraignant, placé sous les exigences du public cible qui devra retrouver ses besoins linguistiques d'ordre professionnel transposés dans la démarche pédagogique adoptée par le formateur :

Dans la perspective actionnelle (prévue par le CECR), la formation est conçue dans l'optique d'apprendre et non pas d'enseigner. La rentabilité de la formation se mesurera alors dans les réponses qui seront données aux trois questions *quoi apprendre, comment apprendre et pourquoi apprendre* lors de l'élaboration des programmes de formation FOS et au cours de la formation elle-même. [...] Dans ce contexte, la perception de la langue dans un de ses aspects spécifiques d'utilisation par un public particulier confère à cette dernière une double perspective de représentation et de conception orientée vers l'action. La formation linguistique se verrait alors faire partie d'un processus de formation globale qui commencerait par elle et qui se terminerait par l'implication des apprenants dans leur milieu professionnel ou académique. L'évaluation en termes de rentabilité et d'efficacité de la formation va au-delà de l'évaluation effectuée à la fin de la formation, elle ne peut être réellement validée que si les apprenants en formation devenaient opérationnels dans la langue cible avec leurs homologues dans le champ même de leur spécialité. » (Farid, 2004)

En conséquence, quelle serait la mission pédagogique d'un enseignant de FLE confronté avec les exigences de ses apprenants futurs ouvriers sur un marché de travail qui demande la connaissance d'une langue étrangère ? Nous allons essayer de répondre à cette question, de la perspective d'un professeur roumain enseignant le FLE à des adolescents dans un lycée technique spécialisation métiers de la mode et industries connexes. FLE et FOS iront ensemble dans la construction d'une démarche pédagogique qui puisse répondre d'une part, aux contraintes de l'évaluation linguistique de fin de cycle scolaire et d'autre part, satisfaire les besoins des futurs ouvriers en mode. L'effort d'harmoniser les normes du curriculum scolaire roumain avec les documents européens pour la mobilité du public professionnel conduira l'enseignant, devenu formateur, à la création d'un projet de formation adapté à la transmission des compétences linguistiques du domaine visé.

I. Pourquoi ce nouveau produit pédagogique? Documents européens, normes curriculaires et démarche pédagogique pour la mobilité sur le marché du travail

Alors, *pourquoi* un projet de formation construit sur le programme scolaire ? On retrouve sa justification dans les repères du Cadre (CECR : 8.3.1.) :

- dans la durée d'un apprentissage d'une langue, y compris en contexte scolaire, il peut y avoir *continuité aussi bien que reconfiguration des objectifs* et de leur hiérarchie ;
- des options assez radicalement différentes les unes des autres sont tout à fait envisageables, chacune pouvant être explicitée en référence au *Cadre européen*.

La réflexion curriculaire peut donc prendre la forme d'une interrogation sur des scénarios possibles pour la construction de compétences linguistiques et culturelles et sur le rôle de l'école dans cette construction.

La force d'attraction économique du marché de travail augmente l'importance de la connaissance de la langue du pays d'adoption, essentielle pour l'insertion professionnelle. Voilà donc le professeur de langues obligé de devenir médiateur entre les besoins des jeunes ouvriers et les exigences du système d'enseignement. La première question qu'il se posera en ce sens sera: *En quelle mesure l'initiation à l'aspect professionnel d'une langue étrangère doit prendre en compte l'âge du futur ouvrier avec mobilité sur le marché de travail européen?*

Le pas essentiel à la rencontre du professeur de FLE confronté avec ces réalités est fait par un document correspondant au curricula du cycle secondaire de l'enseignement roumain: *La norme de formation professionnelle pour les classes terminales*¹, élaborée par le ministère roumain de l'Education Nationale. Ce document harmonise exigences linguistiques européennes et cadre du programme scolaire, tout en visant le niveau qualitatif de la communication en langue étrangère, les savoir-faire pour le même domaine dans une langue étrangère. La fonctionnalité de la langue étrangère centrée sur des aspects professionnels en fait un outil de communication immédiat dans un environnement professionnel et ouvre des perspectives au professeur de FLE libre d'envisager une formation plus approfondie de ses élèves, construite en fonction des exigences du marché du travail et la mobilité professionnelle. Le *Passeport européen des*

¹ *** *Standard de pregătire profesională*, Ministerul Educației, Cercetării și Tineretului, Centrul național pentru dezvoltarea învățământului profesional și tehnic, Unitatea de implementare a proiectelor , phare-vet ro. 0108.01, phare-tvet ro. 0108.03, București, 2004.

langues, l'un des cinq documents du Portfolio EUROPASS, résume les compétences fondamentales du degré de connaissance d'une langue étrangère en vue de l'indépendance langagière (niveau B1 du CECR):

- L'utilisateur de la langue peut comprendre les points essentiels en langue standard sur des thèmes familiers avec référence à l'activité professionnelle, à l'école, aux loisirs. Il peut comprendre la description d'événements et l'expression des sentiments.
- Il peut faire face à la majorité des situations qui peuvent intervenir lors d'un déplacement dans le pays visé, il peut s'exprimer d'une manière claire et cohérente pour justifier et argumenter brièvement ses opinions. Il peut participer sans préparation préalable à une conversation sur des thèmes familiers liés à la vie personnelle ou quotidienne: famille, loisirs, voyages, activité professionnelle et actualités.

Norme roumaine et Passeport européen prévoient, en concordance, les compétences suivantes pour la compréhension et la production orale :

Tableau I.1 Concordance des compétences à l'oral prévues par les normes roumaines et européennes pour la mobilité sur le marché du travail

<i>Le Passeport européen des langues</i>	<i>Norme de formation professionnelle</i>
- l'utilisateur indépendant peut mener à bien une conversation sur des sujets de son domaine, en la présentant comme une succession cohérente d'idées. Cette composante descriptive de la communication en langue étrangère est reprise dans <i>La Norme</i> (15.3.3. a).	15.3.3 a. Faire des descriptions claires et détaillées d'une vaste gamme de sujets liés à son domaine d'intérêt ou professionnel. En ce qui concerne les conditions d'applicabilité, les deux documents proposent les mêmes contextes de communication: famille, école, communauté, organisation de travail.
- l'utilisateur indépendant peut développer une argumentation suffisante pour se faire comprendre sans difficulté, peut expliquer les raisons de ses opinions, projets et actions, en exprimant clairement son point de vue. <i>La Norme</i> prévoit à son tour la compétence à argumenter dans la compétence 15.3.3 b.	15.3.3 b. Justifier ses opinions en soulignant les possibles options. Les conditions d'application restent les mêmes pour les deux documents: le pour et le contre dans des situations familières et tâches dans son domaine.

<p>- l'utilisateur indépendant peut vérifier et confirmer des informations, peut opposer des alternatives, il peut faire face à des situations moins courantes, il peut expliquer les causes d'une situation difficile. <i>La Norme</i> se fait l'écho de cette composante analytique de l'expression orale dans la compétence 15.3.3 c.</p>	<p>15.3.3 c. Analyser des avantages et des problèmes posés par diverses situations, la prise de décisions.</p> <p>Les conditions d'application de ces compétences consistent dans le même type de contexte de communication prévues par les deux documents: situations spécifiques au lieu de travail, conflits et solutions.</p>
<p>- l'utilisateur indépendant peut participer sans préparation à une conversation sur un sujet familier, il peut comprendre facilement les idées de l'interlocuteur exprimées en langue standard, clairement articulée. L'aisance est visée par <i>La Norme</i> aussi, dans sa compétence 15.3.5 a.</p>	<p>15.3.5 a. S'exprimer spontanément pour soutenir une conversation avec des locuteurs natifs, dans la présentation de produits et de processus techniques et dans les négociations (types de discours proposés par le <i>Passeport</i> aussi).</p>
<p>- l'utilisateur indépendant peut suivre et exprimer l'essentiel dans des discussions concernant son domaine d'activité, dans le but de demander / donner une information. L'efficacité de la communication reste l'un des buts envisagés par <i>La Norme</i> dans la compétence 15.3.5 b.</p>	<p>- 15.3.5.b Utiliser la langue étrangère dans des buts professionnels, en employant des expressions et des techniques de conversation adéquates.</p>
<p>- l'utilisateur indépendant peut formuler et comprendre des informations et des opinions liées à son domaine d'activité, en langue standard, avec un apport très restreint de l'interlocuteur. La clarté du discours est précisée de la même manière dans <i>La Norme</i>, compétence 15.3.5 c.</p>	<p>15.3.5 c. Formuler clairement des points de vue liés à son domaine d'activité, dans des discussions avec les locuteurs natifs.</p>

La formation linguistique sur des objectifs spécifiques est prévue sur les mêmes coordonnées européennes par la *Norme de formation professionnelle* du ministère roumain de l'Education Nationale, ce qui renforce la motivation pédagogique de l'enseignant roumain pour la création d'un produit de formation linguistique pour la mobilité professionnelle de ses apprenants.

II. Comment faire ? La création d'un nouvel outil d'enseignement dans le cadre du programme scolaire

Normes roumaines et normes européennes se rencontrent pour la mobilité du futur travailleur. Mais il revient à l'enseignant-formateur d'ajouter à l'édifice du FLE un ressort d'équilibre adapté aux besoins professionnels : un référentiel de formation pour un cours de FOS. L'enseignant de FLE est confronté à un manque de ressources dans la formation de la mobilité professionnelle de ses apprenants, futures présences actives sur un marché de travail de plus en plus restrictif et exigeant. Vu que le cadre du français sur objectifs spécifiques n'est pas traçable dans les limites du curriculum scolaire, il doit créer, entre ces limites, tout un dispositif qui relève des stratégies de l'ingénierie de la formation, avec des composantes visant l'analyse des besoins des futurs formés et des bénéficiaires de ce projet de formation, en passant par l'analyse de la *Norme*, pour établir les objectifs de la formation. La création d'un référentiel lexical, de structures de la langue, phonétiques et socioculturels pour le domaine visé par le public-cible, la création d'un support d'activités qui soutienne les stratégies d'apprentissage, l'harmonisation de ces contenus avec le programme scolaire et les documents européens, l'enjeu de l'évaluation traceront finalement les contours de son projet pédagogique. Jean-Marc Mangiante décrit le travail de réflexion que le formateur doit porter dans la création d'un référentiel pédagogique FOS :

(...) le référentiel de formation se dégage des compétences inventoriées au sein de la phase d'observation du métier. On retrouve cette démarche d'observation et d'inventaire dans l'élaboration de référentiels de compétences linguistiques qu'il conviendra de distinguer des compétences techniques de base : L'analyse et le classement de ces données seront ensuite transformés en performances attendues. (Mangiante, 2006)

Un référentiel des compétences linguistiques pour les métiers de la mode découlera de l'observation de l'exercice du métier, il comprendra les thèmes, les structures de la langue et les actes de parole spécifiques au domaine choisi, pour l'écrit ou à l'oral. Il se construira sur le Cadre européen, le plate-forme du français général restant constant pour l'évolution de la démarche de sa construction. Pour les cas des métiers de la mode, la compréhension orale, l'enseignant devra sélectionner le corpus vidéo de manière à contenir de l'information intégrée au référentiel de compétences poursuivies. Il convient aussi de souligner qu'il sera obligé de gérer les activités d'apprentissage de la langue dans le contexte des thèmes recommandés par le programme scolaire, détaillés dans le futur référentiel pédagogique :

- Thèmes du domaine occupationnel:
 - sujets liés à la vie quotidienne / à la profession / à l'avenir professionnel;
 - aspects théoriques et pratiques de la spécialisation;
 - conduite professionnelle, sécurité du travail;
 - équipements, activités, processus de production;
 - qualité des produits et des services.
- Thèmes du domaine éducationnel:
 - découvertes scientifiques et techniques;
 - vie culturelle et monde des arts;
 - patrimoine culturel européen;
 - repères culturels de l'espace linguistique francophone: passé et présent.

Pour illustrer la construction de ce référentiel pour la compréhension orale corrélatif au domaine de référence de la mode pour le niveau B1, nous proposons comme compétence générale une exigence du programme scolaire : *Comprendre des messages oraux, dans le but d'accomplir des tâches de travail variées*. Les compétences spécifiques que nous en détaillons sont les suivantes, tout en reprenant les descripteurs de performance prévus par *La norme roumaine de formation professionnelle*:

- Demander et donner des informations / instructions pour accomplir une tâche de travail.
- Comprendre / formuler des questions / des instructions / des sollicitations claires et détaillées dans des situations impliquant son travail et sa formation ;
- Comprendre et répondre à des sollicitations si l'information est insuffisamment formulée ;
- Comprendre / faire la description claire et détaillée des situations liées à ses domaines d'intérêt quotidien et professionnel ;
- Comprendre / utiliser de façon appropriée des termes courants / familiers détaillant une tâche de travail.

Nous proposons les éléments suivants pour la réalisation de ce référentiel :

- Lexique : entreprise, emploi, personnes (caractère, compétences), fabrication des tissus (quelques processus technologiques, matières

de l'avenir), relations de travail (formation, écoles de mode, commerces de mode), le monde professionnel (prêt-à-porter et haute couture : défilés de mode, mannequinat, matières premières, grands créateurs, tendances, anorexie), qualité des produits (haut de gamme/bas de gamme, contrefaçon), villes de la mode, talent, esthétique du corps, coiffure (produits, techniques, public, marques), ouvrages de mode et de beauté, histoire de la mode (musées de la mode et du textile), médias : sujets d'actualité de la mode, sujets culturels - (peinture, expositions de mode).

- Supports : émissions télévisées (interviews, reportages simples : sujets d'intérêt personnel ou concernant les métiers de la mode et les industries connexes), exposés (sujets familiers y compris des opérations courantes de travail, en langue standard avec des éléments de la langue professionnelle), enregistrements de discussions entre natifs (en langue standard).
- Socioculturel : le monde professionnel et la conversation formelle, l'argumentation par la justification, aspects informels de la conversation, la prise de parole (interrompre une conversation), la gestuelle.
- Actes de parole à comprendre (sélection) :
 - caractériser une personne : décrire les compétences professionnelles de quelqu'un ;
 - indiquer les étapes de sa formation professionnelle ;
 - raconter des événements passés concernant sa formation, son travail ou les voyages de formation ;
 - comparer des faits et des idées dans son domaine de travail ;
- Contenu grammatical spécifique au niveau, prévu par le *Cadre européen commun de référence*.

Le produit pédagogique destiné à être présenté aux apprenants est né d'une analyse de l'activité en classe de FLE, donc d'une évaluation formative faite en aval de l'activité en classe de FLE et qui devient analyse en amont pour justifier la création d'un recueil de documents vidéo didactisés comme support des activités en classe. La nécessité de créer ce recueil surgira de la constatation du *manque de contenus* à enseigner *harmonisés avec les exigences du programme scolaire*, car les méthodes de français imposés ne couvrent pas de référentiels professionnels, les objectifs spécifiques du programme n'étant pas par la suite desservis par des contenus à visée professionnelle. Ce recueil apportera un capital de compétences et contenus génériquement appelé par le CECR *de son domaine professionnel*, ce qui

oblige l'enseignant à une réflexion pédagogique supplémentaire pour réaliser les activités en classe de FLE, avec la contrainte d'harmoniser les ressources existantes: manuels de FLE, exigences générales du programme scolaire, horaires, moyens d'enseignement. À l'exception d'un public déjà professionnalisé, tous les ingrédients d'un projet FOS sont là. Alors, ce projet deviendra un produit FOS dans la mesure théorique où les exigences d'ordre professionnel de son public (même peu nombreuses) se retrouveront dans la démarche pédagogique et d'ingénierie adoptée par l'enseignant devenu formateur. Il revient à l'enseignant d'ajouter à l'édifice du FLE - où le nouveau produit puise ses ressources - un ressort d'équilibre adapté aux besoins professionnels, une interface, un point à la frontière entre le FLE et le français sur objectifs spécifiques aux métiers de la mode, par lequel ont lieu des échanges et des interactions. Compléter les contenus et introduire une typologie variée d'activités à l'oral, former chez l'apprenant de nouvelles stratégies d'apprentissage de la compréhension orale, améliorer, adapter et harmoniser les méthodes d'enseignement avec les besoins des bénéficiaires, ce sont des éléments caractérisant la démarche pédagogique d'un tel projet.

Le but de ce recueil de ressources vidéo didactisées sera de souligner la nécessité d'une relation plus étroite entre le système d'enseignement et les exigences linguistiques du marché du travail, pour couvrir des compétences de communication professionnelle en langue étrangère et conférer de la mobilité aux futurs spécialistes des métiers de la mode et des industries connexes. Le recueil mettra à la disposition de l'enseignant des dossiers pédagogiques avec des grilles d'analyse des documents authentiques, des fiches pédagogiques et des tableaux de compétences à former chez les apprenants (pour les types d'activités voir l'annexe du présent article). Ce recueil ne sera pas un manuel dans les cadres classiques des méthodes de français. Il ne proposera pas des parcours d'apprentissage structurés autour d'une progression bien délimitée grâce à des contenus en évolution. Nous proposons des documents télévisuels didactisés que le professeur peut exploiter supplémentaires en classe de FLE, spécialisation MMIC, pour enseigner, renforcer ou évaluer un problème linguistique ou culturel. Le recueil n'offre pas de corpus langagier à enseigner, il revient à l'apprenant de découvrir des éléments langagiers de sa profession sur l'interface du français général supposé comme connu. Le professeur peut choisir une ou plusieurs activités selon le temps qu'il consacre à un problème ou autre de langue ou de culture française. Les dossiers des élèves proposeront des activités construites de manière à assigner une tâche à un objectif, leurs corrigés, un portfolio d'autoévaluation pour chaque sous-thème, mais aussi une fiche *Pour aller plus loin* avec l'implication des compétences supplémentaires pour la réalisation de la tâche : la compréhension écrite, la production orale ou la production écrite, le tout s'inscrivant dans la

progression interne du dossier. Les séquences didactiques ayant comme déclencheur un document authentique vidéo, seront divisées dans des parties structurées à partir d'un objectif spécifique principal. L'ordre des documents didactisés pourrait être le résultat d'une analyse, sur l'horizontale, des typologies de discours - descriptif, informatif, explicatif, argumentatif, et sur la verticale, de la complexité des activités proposées aux apprenants. La progression ne visera donc pas l'acquisition de nouvelles connaissances de grammaire. Elle résultera de l'acquisition des structures lexicales et de la difficulté des tâches successives à résoudre, de la graduation de la typologie des activités d'écoute proposées à l'intérieur de la même séquence didactique. Ces tâches et activités permettront l'enrichissement des connaissances en matière de la profession. De plus, elles permettront la consolidation d'une stratégie d'apprentissage grâce à l'écoute, cette dernière se constituant comme épreuve obligatoire de l'examen des compétences en langue étrangère en fin de classe terminale.

La démarche que nous envisageons pour un tel type de projet permet à l'enseignant de passer d'une logique d'enseignement à une logique de formation. Toute création d'activité de classe se ferait dans le but clair de l'évaluation formative, car l'efficacité de cette création sera mesurable dans la performance progressive des apprenants. En conséquence, évaluer le produit de la formation proposée signifie mesurer un parcours d'un point initial à un point final, avec tous les processus impliqués: la progression des élèves d'un côté et l'efficacité des outils d'enseignement et apprentissage de l'autre, selon la définition de Bloom (1971): «L'évaluation formative est l'ensemble des procédures utilisées par l'enseignant afin de situer la progression des apprenants face aux objectifs assignés en vue de diagnostiquer les difficultés éventuelles et d'y porter les remédiations pédagogiques adéquates.» Ce sont des éléments qui donnent la valeur ajoutée de cette approche, car ce recueil se voudra un outil pédagogique à la disposition du professeur de FLE ayant pris la décision de suppléer le manque de référentiel, afin de respecter les exigences du programme scolaire. Voilà donc le professeur de langues obligé de devenir médiateur entre les besoins des jeunes ouvriers et les exigences du système d'enseignement!

III. *Pour quoi faire?* Valeurs et attitudes en évolution: utilisateur actif de la langue

Ce projet intégrant des éléments FOS dans l'enseignement du FLE trouve sa justification par rapport au programme scolaire dans la formation chez

l'apprenant des valeurs et des attitudes en conformité avec celles prévues par le ministère²:

- Être flexible dans un cadre d'échange d'idées ou de travail en équipe dans des situations de communication diverses.
- Appréhender la mobilité que la maîtrise de la langue française peut conférer sur le marché du travail et dans la connaissance du patrimoine culturel universel.
- Adopter une attitude de tolérance et acceptation des différences culturelles par une approche critique des stéréotypes culturels.
- Être ouvert à la découverte des aspects socio-culturels et professionnels spécifiques par l'approche d'une diversité de messages en langue française.

De plus, le recueil de documents didactisés deviendra un outil indispensable qui permettra d'une part, à l'apprenant, de construire – sur le niveau B1 – des compétences pour la communication en français général et professionnel et de l'autre part, à l'enseignant, de mieux gérer le champ exhaustif des documents oraux qu'il utilise en classe de FLE, d'y mettre de la cohérence par l'introduction d'un volet professionnel constant, parallèle au contenu des manuels scolaires, sans dépasser le cadre obligatoire du programme scolaire.

Bibliographie

- BLOOM, Benjamin, S. et coll. *Handbook on Formative and Summative Evaluation of Student Learning*. New York : 1971.
- COURTILLON Janine. *Élaborer un cours de FLE*. Paris : PUF, 2002.
- CUQ, Jean-Pierre. *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère*. Paris : CLE International, 2003.
- FARID, Hanna. *L'enseignement du français sur objectifs spécifiques, la demande et l'offre : Quoi, comment, pourquoi apprendre?, Recherches et applications*, numéro spécial : *Français sur objectifs spécifiques : de la langue aux métiers*, janvier 2004.
- MOURLHON-DALLIES, Florence. « La langue des métiers. Penser le français langue professionnelle » in *Le français dans le monde* n°346 / 2006.
- POPA, Daniela. *Le français, c'est ...à la MODE! Ressources didactisées pour la classe de FOS, métiers de la mode, compréhension orale*. Timișoara : Ed. Eurostampa, 2010.

² ***, *Programe școlare pentru ciclul superior al liceului. Limba franceză. Filiera tehnologică – Clasele a XI-a și a XII-a, ruta directă de calificare profesională Clasele a XII-a și a XIII-a, ruta progresivă de calificare profesională, Aprobat prin Ordinul ministrului Nr. 3488 / 23.03.2006, p. 2.*

- *** *Cadre européen commun de référence pour les langues*, in www.coe.int.
- *** *Standard de pregătire profesională*, Ministerul Educației, Cercetării și Tineretului, Centrul național pentru dezvoltarea învățământului profesional și tehnic, Unitatea de implementare a proiectelor , phare-vet ro. 0108.01, phare-tvet ro. 0108.03, București, 2004.
- *** *Programe școlare pentru ciclul superior al liceului. Limba franceză. Filiera tehnologică – Clasele a XI-a și a XII-a, ruta directă de calificare profesională Clasele a XII-a și a XIII-a, ruta progresivă de calificare profesională*, Aprobate prin Ordinul ministrului Nr. 3488 / 23.03.2006

Sitographie

www.france2.fr

LEMEUNIER, Valérie. *Élaborer une unité didactique à partir d'un document authentique*, 09/05/06, in http://www.univparis8.fr/sdl/IMG/pdf/unite_didactique.pdf

MANGIANTE, Jean-Marc, PARPETTE, Chantal. *Le français sur objectif spécifique ou l'art de s'adapter* in *Le français langue étrangère et seconde : des paysages didactiques en contexte*, source : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00376552/fr/>, 2006.

ANNEXE

Document vidéo : La mode en 1968

I. Dossier du professeur

A. Grille d'analyse du document authentique

Source du document : France 3

Titre du document : *La mode en 1968*

Longueur du document : 3 :38

Type de discours : Descriptif

Thème du document : L'évolution de la mode comme marque d'une attitude : le vêtement connoté controversé.

Structure du document :

- Document en 2 parties :

1. la controverse provoquée par la minijupe.
2. le vêtement comme marque d'une façon d'être.

- Transition aisée entre les deux parties.

- Sujet complexe avec description des éléments clairement délimitée :

- La tenue des femmes dans les années '60 ;
- L'attitude du public à l'apparition d'un nouvel élément – la minijupe ;
- L'avenir d'autres vêtements controversés la tenue hippie et le pantalon comme marques d'une attitude.

- Final ouvert : les controverses en mode n'arrêtent pas.

B. Contenu détaillé du document

Lexique de la mode :

- Champ lexical de la tenue féminine classique : *chandail, chemisier, collant, coiffée, élégance, imper, jupe plissée, jupe à la bonne longueur, maquillée, robe, pantalons hauts, soutien-gorge, tissu, vêtement* ;

- Champ lexical de la controverse en mode : *admiration, branché, bouleversement, carnage, faire l'effet d'une bombe, interdit, jalousie, jupette, mépris, minijupe, préjugé, façon radicale de tout refuser* ;

Structures de la langue : les degrés de signification des adjectifs et des adverbes; l'opposition: *pourtant*, l'alternance : *plutôt* ;

Prononciation : rythme rapide, accent d'insistance, mots facilement reconnaissables, marques de l'oral : prolongement des mots, hésitations, phrases elliptiques, énumérations.

Socio-culturel : fragment de chanson ; l'impact de la minijupe sur la mode classique, sur le public féminin et masculin ; les controverses en mode ; la mode – langage de l'attitude d'une génération ;

Relation visuel-contenu : fragments de film en blanc et noir ; fragments d'émissions de mode, de divertissement et de publicités des années '60 ; photos des magazines de mode de l'époque.

C. Objectifs communicatifs :

- parler du changement radical d'un concept de mode ;
- décrire la manière de s'habiller des jeunes et des adultes des années '60 ;
- comparer des tendances dans la mode des années '60 ;
- décrire l'effet d'un changement en matière de tendances de mode ;
- parler des controverses dans la mode féminine ;
- parler de la mode comme attitude sociale.

D. Actes de parole :

- exprimer l'étonnement concernant une manière différente de s'habiller ;
- exprimer son admiration pour une attitude vestimentaire ;
- exprimer son admiration pour une tendance en mode ;
- exprimer le mépris concernant une attitude en mode.
- exprimer ses préférences pour une manière de s'habiller.

E. Fiche pédagogique selon la structure : étape de la séquence didactique, thème de la sous-séquence, objectifs, activités, dynamique de la classe, type d'évaluation, durée sur 1 h 30.

II. Dossier de l'élève : La mode en 1968**A. Compréhension globale****Regardez le film sans le son.**

1. *Faites des hypothèses :*

a) *Marquez ce que vous voyez à l'écran :*

Objets de la mode	Gens et attitudes	Endroits de la mode
Des magazines	Des jeunes hommes admiratifs	Le bureau de direction d'une revue pour les femmes
Des photos de mode	Des jeunes manifestants	Un studio photo
Des jupettes	Des personnes âgées méprisantes	Une coiffure
Elle	Une journaliste explicative	Un podium
Une danse publicitaire	Mary Quant souriante	La rue
Décors	Pierre Cardin justificatif	Une scène d'émission télévisée
Jupes longues	Des mannequins mécontents	Une boutique de vêtements

b) *Combien d'intervenants voit-on ? Quelle est leur profession ?*

c) *Quand est-ce que l'événement est situé ? Comment le sait-on ?.....*

d) *Quel pourrait être le sujet du document ?*

- les grands couturiers ;
- la minijupe ;
- les émissions de mode.

Regardez le film avec le son.

1. Vérifiez vos hypothèses :

a) Le document est :

- une publicité ;
- un reportage ;
- une nouvelle télévisée.

b) Le thème du document est :

- l'évolution des tendances de mode aux années '60 ;
- l'émancipation des femmes en 1968 ;
- l'histoire de la mode.

2. Réunissez pour expliquer :

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| 1. s'habiller triste | a. mettre en mode |
| 2. faire l'effet d'une bombe | b. respecter les conventions |
| 3. mettre au goût du jour | c. renverser un ordre |
| 4. n'avoir rien de subversif | d. porter des vêtements ternes |
| 5. être BCBG | e. être bon chic bon genre |

1... 2... **3 a** 4... 5...

3. Vrai ou faux ?

1. En 1968, la tendance dominante en mode est le BCG.
2. Les grands couturiers imposent des tendances traditionnelles.
3. Le public trouve la minijupe inappropriée pour les standards de la mode du temps.
4. Aux années '70, le vêtement devient manifeste ou slogan d'une attitude.

4. Réunissez pour reconstituer :

Avant 1960

1. la jupette

2. une façon radicale a. mais pas trop
b. de refuser toute mode

A l'année 1968

3. on montre le genou d. fait l'effet d'une bombe sur toute la planète

4. la minijupe e. c'est encore la petite bourgeoise

f. c'était un grand choc

Aux années '70

5. le vêtement deviendra

6. le symbole de l'élégance

1... 2... **3 a** 4... 5... 6...

5. Mettez en ordre les idées présentées par le film :

a. Les couturiers de l'époque envisagent un changement radical des tendances de l'époque.	
b. La société et les médias acceptent difficilement la minijupe.	
c. L'évolution des vêtements se trace désormais comme attitude.	
d. L'élégance reste la caractéristique dominante des années '60.	
e. En 1968 l'arrivée de la minijupe bouleverse les tendances en mode.	

B. Compréhension détaillée

Visionnez les premières minutes du film, avec le son.

1. Comparez et complétez les phrases avec : ***aussi, autant de ... que, comme, extrêmement, plus, très.***

En 1960 les filles s'habillent _____ leurs mères. Mais en 1968 déjà, tout était _____ court et très jeune. Un ordre bouleversé avec l'arrivée, 3 ans _____ tôt, de la minijupe. C'était un grand choc, une révolution dans la

mode pour les femmes mais pour les hommes _____. Il y a _____ d'hommes _____ des femmes qui voient dans cette révolution un changement _____ évident dans les attitudes envers la condition de la femme.

Regardez le film de la minute 0 :19 à la minute 1 :11, avec le son.

2. Complétez les phrases avec des mots dégagés du film:

<i>chemisier, coiffée, collier de perles, élégance, jupe, maquillée, pantalons, robe.</i>	<i>centimètres, couper, minijupe, jupe, tissu.</i>
<p><i>La tenue classique</i></p> <p>Le symbole de l' _____, c'est encore la petite bourgeoise. Elle est assez coincée, son _____, une _____. Elle est _____, _____, elle n'a rien de subversif, elle a des _____ trop hauts, elle a des _____ à la bonne longueur, on montre le genou, mais pas trop.</p>	<p><i>La tenue révolutionnaire</i></p> <p>Un ordre bouleversé avec l'arrivée trois ans plus tôt de la _____.</p> <p>20 _____ au-dessous du genou, du jamais vu. Ce bout de _____, le Français Courège et l'Anglaise Mary Quant, en revendiquent tout de la paternité :</p> <p>« Mary Quant a fait son gros carnage Elle _____ les _____ Des filles les plus sages. »</p>

3. Quel est l'impact de la minijupe sur le public ? Complétez les phrases avec des mots dégagés du film: **admiration, bouleversement, fait l'effet d'une bombe, grand choc, jalousie, mépris.**

« *Témoignage* : La minijupe pour moi, c'était un _____, un _____ dans l'œil des garçons, un _____ pour les femmes aussi.

Voix off : Entre _____, _____ et _____, la jupette _____ sur toute la planète.

Voix dans la rue :

- Ah, terrible, terrible !

- Chouette !

- Allez vous cacher ! »

4. Dites quelle réplique exprime :

- l'admiration :
 - .. Chouette !
 - .. Ah, terrible, terrible !
- le mépris :
 - .. Elle est assez coincée.
 - .. Allez vous cacher !
- l'étonnement :
 - .. C'est du jamais vu !
 - .. C'est une autre histoire !

C. Pour aller plus loin

La mini-jupe, symbole de la libération féminine

Allez sur le site <http://www.gralon.net/articles/commerce-et-societe/mode-et-beaute/article-la-mini-jupe---une-revolution-dans-la-mode-des-annees-60-1213.htm>.

Vous êtes le guide de l'exposition sur l'émancipation de la femme. Expliquez aux visiteurs, en un court exposé, le rôle de la minijupe en cette question.

PORTFOLIO - La mode en 1968

Je comprends :	OUI	NON
quand on parle du changement radical d'un concept de mode : la jupe.		
quand on décrit la manière de s'habiller des jeunes et des adultes des années '60.		
quand on compare des tendances dans la mode des années '60.		
quand on décrit l'effet d'un changement en matière de tendances de mode.		
quand on parle des controverses dans la mode féminine.		
quand on parle de la mode comme attitude sociale.		
quand on exprime de l'admiration pour un vêtement.		
quand on exprime l'étonnement concernant une manière différente de s'habiller.		
quand on exprime le mépris concernant une attitude en mode.		

Francophonie et promotion du plurilinguisme

Liana ȘTEFAN
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. Dans une Europe riche de 40 langues, la nécessité d'en maîtriser encore une au moins, à part la langue maternelle, est devenue évidente. Même des nations qui parlent une langue de circulation internationale se sont rendu compte que, dans le contexte d'une Europe unie et de la mondialisation, celle-ci ne peut plus satisfaire les impératifs de la communication interculturelle. La France se trouve, elle aussi, dans la situation de promouvoir le plurilinguisme, de faire de l'apprentissage des langues vivantes une priorité de l'enseignement. Après des siècles de suprématie linguistique et de respect culpabilisant pour leur langue, les Français se trouvent dans la situation d'apprendre eux-mêmes des langues étrangères. Pour l'espace francophone, les problèmes sont les mêmes. Les Roumains se rendent compte que le français ne leur suffit plus. Malheureusement, la volonté politique dans ce domaine est nulle. Ceux qui nous dirigent devraient comprendre que le plurilinguisme est devenu une nécessité, qu'il nous enrichit et qu'il maintient la diversité linguistique et culturelle.

Abstract. In Europe, where 40 languages are spoken, the need to learn at least another language besides mother tongue, has become quite obvious. Even the countries that have an international language, have realized that in the outcome of a united Europe and the globalized world, their language can no longer meet the imperatives of intercultural communication. After centuries of linguistic supremacy and culpable respect for their own language, the French are forced to learn other foreign languages. The problems rest the same for all francophones. Romanians have noticed that French is no longer helpful. Unfortunately the political will in this field is void. Up to the highest decision level it should be understood the fact that plurilinguism has become a necessity. It is plurilinguism that enriches and maintains the linguistic and cultural diversity.

Mots-clés : apprentissage des langues vivantes, francophonie, mondialisation, multiculturalité, plurilinguisme

Keywords: learning foreign languages, francophonie, globalization, multiculturalism, multi-lingualism

Introduction

Le plurilinguisme en tant que réceptacle et conservateur des langues a toujours constitué l'objet de multiples préoccupations, dès la naissance des nations jusqu'à leur indépendance. Mais, au début du troisième millénaire,

on observe (Horehájová, Kaščová 2010) l'évolution de certains processus transnationaux à des formes diverses de manifestation entre les continents et les régions dans les domaines des technologies, des arts, des marchés, de la monnaie ou de l'administration. Ce sont de véritables défis pour la communication entre les gens. Quant aux sciences humaines, elles ont toujours constitué l'objet de ces processus de changement.

Mondialisation et plurilinguisme

Étroitement liée et même dépendante du plurilinguisme, la réussite de la globalisation dépend de la prise de conscience de la gestion de ses contextes particuliers, compte tenu des mutations mises en discussion par les instances européennes et internationales. Étant donné le rapprochement de la science et de la politique, absolument nécessaire pour une globalisation responsable, la langue et l'harmonie plurilingue occupent une position clé. Tout en exprimant la pensée et réalisant l'action, elles ont le pouvoir de déclencher des changements, d'adapter des faits à des formes souhaitées, de former et transformer des structures en leur donnant du sens. La question est de savoir si les langues (et, d'une manière plus générale, les cultures) constituent des éléments de séparation dans les processus transnationaux ou si la séparation entre les cultures n'est plutôt le résultat des abus de certaines idéologies politiques ou de croyances obscures. Certains auteurs (par exemple Breuvert, Danvers 1998) affirment qu'il faut chercher surtout ces éléments qui semblent avoir un puissant caractère transfrontalier et transnational. Dans un contexte international, le pluralisme dans le domaine de la langue et de la culture mène à l'interdisciplinarité, à l'interaction.

L'ouverture des frontières et la mondialisation des échanges ainsi que les progrès réalisés dans l'intégration européenne, font de la maîtrise des langues un enjeu essentiel, professionnel et culturel, pour le citoyen de l'avenir. Les ministères de l'éducation et de l'enseignement supérieur des pays européens font des efforts soutenus pour accroître l'efficacité de l'apprentissage des langues modernes. Les classes de langues ont été introduites partout dès l'école primaire et l'offre dans le domaine s'est diversifiée sensiblement.

Dans un projet global d'amélioration des compétences linguistiques des étudiants et des élèves, surtout au niveau de la communication orale, on a décidé d'introduire l'enseignement d'une langue étrangère dès l'école primaire jusqu'à l'université. En France, par exemple, on a introduit, depuis 1993, l'étude obligatoire d'au moins une langue moderne dans toutes les facultés.

Plurilinguisme dans l'Union européenne

La promotion du plurilinguisme est un objectif fondamental des politiques de l'Union européenne. La présidence française de l'Union, au premier semestre de 1995, a permis l'initiation d'une importante action politique qui a débuté par l'adoption d'une résolution sur l'amélioration de la qualité et la diversification de l'enseignement-apprentissage des langues modernes dans les systèmes éducatifs des pays de l'Union européenne. Ces lignes directrices ont été réaffirmées par la Commission européenne qui s'est fixé pour but de permettre aux citoyens de l'Union de maîtriser trois langues européennes.

Le programme européen SOCRATES permet, dans le cadre de l'action LINGUA, la recherche d'innovations dans le domaine de l'apprentissage des langues. Le projet EuRom 4, par exemple, qui se déroule dans les universités de Provence, Lisbonne, Rome et Salamanque a conduit à l'édition d'une méthode d'apprentissage simultané des langues romanes, qui a constitué l'objet des sessions de formation en 1998 et 1999. Elle a été suivie par l'élaboration de la méthode Galathée, publiée à la fin de 1999 (Castagne 1999).

L'Union européenne et le Conseil de l'Europe ont proclamé l'année 2001 « Année européenne des langues ». Dans tous les pays, on a organisé de nombreuses actions qui ont visé l'amélioration des compétences linguistiques et la pérennité du multilinguisme. Toutes ces manifestations ont conduit à la sensibilisation des citoyens en ce qui concerne le problème du plurilinguisme.

Statistiquement parlant, l'anglais occupe la première place dans un classement des langues étrangères étudiées en Europe ainsi que dans le monde entier. Sa maîtrise est devenue une nécessité pour ceux qui utilisent l'ordinateur ou qui travaillent dans de différents domaines –l'industrie, le commerce, les affaires, les communications, etc. Cette progression rapide en tant que langue internationale est relativement récente : elle date depuis l'expansion coloniale et l'indépendance des États-Unis. Deux siècles ne constituent pas une période trop longue par rapport à l'Histoire et, comme pour toute langue, son avenir est difficile à prévoir.

Aujourd'hui, l'anglais est la langue dont les caractéristiques germaniques ont été le plus érodées. Par sa phonétique et surtout par son système vocalique, il est le plus éloigné de l'archétype indo-européen. Sa grammaire, vaguement influencée par celle du français et celle des langues celtiques, est tellement simplifiée que la déclinaison des substantifs a complètement disparu, et, de la conjugaison des verbes, il n'en reste pas grande chose.

En échange, le vocabulaire anglais est extrêmement riche. Il se caractérise par une extraordinaire capacité de « digérer » les mots étrangers, par les

emprunts et les dérivés. Deux tiers des mots sont d'origine latine, entrés dans la langue par l'intermédiaire du français. En voici quelques exemples : *very* (du français ancien *verray* = *vrai*), *tennis* (qui provient de *tenez*) et *pudding* (une déformation du mot *boudin* !). Et pourtant les mots d'origine germanique sont les plus utilisés.

Une autre caractéristique intéressante : le vocabulaire anglais a la possibilité d'exprimer la même idée par une expression anglo-saxonne ou par son double d'origine latine (par exemple : *to come/to arrive* ; *clever/intelligent*). Il faut noter aussi l'abondance de termes qui nomment des sensations et des bruits reproduits par un nombre impressionnant d'onomatopées : *smash, crash, zip* etc.

Relativement facile à apprendre, cette langue est parlée aujourd'hui par un grand nombre de personnes et la connaître représente à peine un atout. De plus en plus souvent, ceux qui cherchent un emploi doivent connaître aussi une autre langue étrangère que l'anglais.

La francophonie

La deuxième langue de communication internationale, parlée sur les cinq continents, c'est le français. Toutefois, si l'on tient compte du nombre d'utilisateurs, il ne se situe que sur la neuvième place dans un classement des langues parlées dans le monde.

Les 131 millions de francophones sont répandus surtout en Europe, en Afrique sub-saharienne, au Maghreb et dans l'Amérique du Nord. À cela s'ajoutent environ 110 millions de personnes qui, partout dans le monde, apprennent ou ont appris le français tout en continuant à l'utiliser. Il faut y ajouter les 80 millions d'élèves qui apprennent la langue d'une manière organisée à l'aide de 900 000 d'enseignants. Ainsi, à côté de l'anglais, le français est-il la seule langue enseignée dans toutes les régions du monde.

Le français est la langue officielle et de travail dans toutes les organisations internationales : l'ONU, l'UNESCO, le Conseil de l'Europe. Longtemps, il a été la langue de travail la plus utilisée dans les institutions de l'Union européenne et aujourd'hui il s'y trouve sur pied d'égalité avec l'anglais : un sur deux documents est rédigé directement en français. Le français est aussi la langue officielle de la plupart des ONG et en particulier des Jeux Olympiques¹.

¹ Pour des renseignements supplémentaires voir le document « La francophonie : Les francophones dans le monde », 2010. [En ligne].
<<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/francophonie/francophones-monde.shtml>>.

Au-delà des chiffres, ce qui compte c'est le message que la diffusion du français transmet dans le monde. Devant la mondialisation économique et l'uniformisation culturelle et linguistique, qui en résulte, seul l'engagement ferme en faveur de la diversité constitue une alternative crédible et opérationnelle. De nombreux intellectuels et personnalités du monde entier ont compris le nouveau message d'universalité que le français transmet - un message de la diversité et du partage -, et ont adopté le français comme langue d'expression et de création. Ainsi, reste-t-il une langue de culture, de la liberté et de la démocratie.

Pour ceux qui veulent apprendre le français, la prononciation et l'orthographe étymologique (qui ne renonce pas à noter des lettres qui ne se prononcent plus depuis des siècles) représentent un véritable défi. Heureusement, la richesse des formes verbales (la variété des temps) est compensée par la relative pauvreté des formes nominales (l'absence de la déclinaison). Sa structure phonétique est dominée par la fréquence particulière des voyelles *u* et *i*, et des nasales, qui lui confère une musicalité exceptionnelle. Les nombreuses consonnes doubles rendent un peu plus difficile l'apprentissage du français, surtout l'expression écrite. L'homonymie et l'homophonie, assez fréquentes dans le cas du français, sont amusantes pour ceux qui aiment les jeux de mots, mais elles posent des problèmes à ceux qui doivent passer un examen de compréhension orale.

Malgré ces difficultés (et d'autres que nous n'avons pas mentionnées), il y a encore beaucoup de courageux qui n'hésitent pas à apprendre le français (et à l'enseigner !). Voyons un peu ce qui se passe en Roumanie, pays francophone par tradition.

La Roumanie – pays francophone

En Roumanie, la situation du français a connu une évolution défavorable les dernières années. Le « virus » de l'anglais s'est rapidement répandu dans un pays où le français a été, à une certaine époque, la langue de l'aristocratie et de la culture. Les Français, pour rétablir l'équilibre, ont fait et font des efforts constants pour maintenir « notre francophonie ». En outre, les professeurs roumains qui enseignent le français, des idéalistes qui croient encore à la supériorité de l'esprit sur la matière, sont soutenus dans leurs démarches par les services culturels qui essaient de les mettre au courant de ce qu'il y a de nouveau en France dans le domaine linguistique, culturel et didactique.

Dernièrement, on a commencé à mettre un accent important sur le développement du français spécialisé dans des domaines comme l'hôtellerie, le tourisme, les affaires, compte tenu des demandes du marché de

travail. L'organisation, chaque année, par APFA (Association pour promouvoir le français des affaires), du concours *le Mot d'or*, qui s'adressent aux étudiants en économie, en est un exemple. On encourage ainsi non seulement la vérification des connaissances dans le domaine du lexique de spécialité, mais aussi le développement de la créativité linguistique des étudiants et de leur esprit d'entrepreneurs. La dernière partie du test écrit leur demande de présenter en français une idée d'affaire sous tous les aspects : présentation du produit, matières premières et matériels, segment du marché envisagé, sources de financement, etc. La première partie du test sollicite, en revanche, leur imagination et des connaissances linguistiques pour créer des mots ou des sigles qui désignent des concepts nouveaux en roumain. Conscients du fait que maîtriser la langue française signifie avoir de nouvelles opportunités pour trouver un emploi, attirés par la joie de la compétition et les prix assez substantiels offerts par les organisateurs, les étudiants participent avec enthousiasme à ce concours.

Malheureusement, tous ces efforts pour cultiver la langue française ne sont pas encouragés par les dirigeants de la Roumanie. Le français est de moins en moins utilisé comme langue de travail, même si l'anglais qui le remplace est souvent d'une qualité douteuse. Mais peut-être que l'atout de ce dernier est que tout le monde peut le parler sans trop le maîtriser. L'avalanche de films américains diffusés sur toutes les chaînes de télévision nous fait oublier que dans ce monde il existe aussi d'autres langues. Consciemment ou non, nous nous inscrivons dans la foule des gens manipulés par les médias. Les chaînes roumaines de télévision donnent la parole à des présentateurs « à l'américaine » qui, par l'agressivité et les inflexions inappropriées à la langue roumaine, dictées par des experts psychologues et sociologues, ont pour but la manipulation d'un peuple fatigué déjà par la vie quotidienne. La diffusion des films français permettrait au spectateur roumain d'entendre de nouveau cette langue ou de connaître des aspects nouveaux de la culture française contemporaine. Il est dommage que ces films manquent non seulement à la télé, mais aussi dans les salles de cinéma. Comment les jeunes Roumains pourront-ils apprendre le français s'ils n'ont plus la possibilité de l'écouter « en direct » ?

Dans l'enseignement roumain, à l'exception des écoles bilingues, l'étude des langues vivantes, implicitement du français, perd du terrain. La diminution du nombre des heures d'étude par semaine empêche le développement des compétences d'expression dans une langue étrangère. Il y a aussi les manuels alternatifs dont l'épaisseur et la difficulté tuent l'enthousiasme de toute personne qui étudie une langue vivante. C'est une erreur de conception. On part de l'idée que, pour apprendre, il faut faire exclusivement des exercices de lecture, de traduction et de grammaire. Les professeurs qui mettent l'accent sur la communication sont malheureuse-

ment toujours peu nombreux. D'autres, incapables eux-mêmes de communiquer réellement dans la langue qu'ils enseignent, ne peuvent pas former et développer à leurs apprentis des habitudes et des compétences dans la communication orale.

Les derniers espoirs des élèves d'apprendre une langue étrangère disparaissent au moment où ils arrivent à la faculté. Les heures de travaux pratiques qui devraient développer les compétences d'expression, acquises antérieurement, et initier les étudiants dans les langages de spécialité, ne produisent pas l'effet attendu parce qu'elles sont peu nombreuses (2 heures par semaine) et mal organisées (avec des groupes de minimum 25 étudiants aux facultés non philologiques). Dans ces conditions qui pourrait converser en français ou dans une autre langue vivante et quand ça ?

L'étude de la langue française est plus difficile à cause de sa grammaire complexe et de l'idée qu'il faut la parler sans faute. Étant donné que tout le monde commet des erreurs dans sa langue maternelle, l'exigence de parler une langue étrangère correctement est la méthode la plus sûre de déterminer celui qui l'apprend à ne plus jamais la parler. Par le désir d'atteindre la perfection de la forme du message qu'on transmet, on oublie son contenu.

La prétention de certains enseignants roumains que leurs apprentis utilisent un langage très élaboré, avec des termes sophistiqués pris dans les dictionnaires, joue elle aussi un rôle négatif. Comment expliquer à un jeune qui maîtrise ces « compétences linguistiques » que le secret des premiers pas dans l'apprentissage d'une langue étrangère est de transmettre le plus avec le moins de mots ?

La concision et la clarté sont deux caractéristiques fondamentales du français. Les phrases longues et tortueuses sont impropres à un dialogue quotidien. L'efficacité est la qualité essentielle du discours pour un homme d'affaires. En outre, si l'on veut avoir du succès dans ce domaine, on ne peut pas ignorer la culture du peuple dont on parle la langue. Les différences qui résultent de la manière de penser et de vivre de chacun d'entre nous peuvent constituer des obstacles insurmontables dans une négociation.

Conclusions

Qu'il s'agit du français, de l'anglais ou de n'importe quelle autre langue, il faut comprendre que la maîtrise « ne signifie pas apprendre par cœur tous les mots d'un dictionnaire, mais savoir exprimer le plus grand nombre d'idées avec les mots que l'on connaît. Établir des connexions et faire des transferts de connaissances c'est le secret pour parler une langue étrangère et, finalement, le secret de l'intelligence. » (Ștefan 2003, 125-126)

Le temps est venu de comprendre que l'apprentissage d'une langue étrangère n'est que le premier pas dans la communication interculturelle ; un homme d'affaires ne peut pas voyager au-delà des frontières de son pays comme un simple touriste à la recherche du sensationnel et de la couleur locale. Il doit s'informer sur la culture (au sens de mode de vie et mentalités) avec laquelle il entrera en contact pour éviter un éventuel choc. De la manière d'utiliser les couverts jusqu'à la capacité de percevoir des sens au-delà des paroles, en tant qu'homme d'affaires, ou négociateur en général, on doit faire attention à de nombreux aspects. Si l'on consomme toute son énergie pour formuler une phrase simple dans une langue étrangère, comment se rendre compte de ce qui se passe autour de soi, comment convaincre ?

Le plurilinguisme est devenu aujourd'hui une nécessité dans un monde où les échanges, qu'il s'agisse de marchandises ou de connaissances, sont essentiels. Il nous offre la chance du dialogue et contribue à maintenir la diversité linguistique et culturelle qui signifie richesse.

L'idée fondamentale est que, dans une Europe démocratique, tous les habitants doivent pouvoir communiquer entre eux. Ainsi l'avenir linguistique de l'Europe est-il envisageable selon au moins deux théories : celle du plurilinguisme et celle de la langue commune. Nous sommes pour la première car l'uniformisation signifie monotonie et la monotonie engendre l'ennui. Le modèle pluraliste que l'Union européenne oppose à la globalisation est fondé sur le respect des différences et nous trouvons que l'étude des langues vivantes n'est qu'une voie d'accès à des connaissances et à des mentalités qui pourraient développer l'esprit des gens quel que soit leur âge.

Bibliographie

- AMSELLE, Jean-Loup. *Vers un multiculturalisme français. L'empire de la coutume*. Paris : Champs / Flammarion, 2001.
- BREUVART, Jean-Marie et DANVERS, Francis. *Migrations, interculturalité et démocratie*. Lille : Presses Universitaires de Septentrion, 1998.
- GEORGE, Pierre. *Société en mutation*. Paris : PUF, 1980.
- HAGEGE, Claude. *L'homme de paroles*, Paris: Fayard, Collection Le temps des sciences, 1985.
- HOREHAJOVA, Mária et KASCAKOVA, Alena. « Le modèle social européen sous l'impact de la crise économique contemporaine ». In ŠTĚRBOVÁ, Ludmila et MARTIN, Claude, dir.. *La crise mondiale et les perspectives de reprise dans l'Union européenne*. Prague : Université d'économie de Prague, 2010, p. 112-122.
- ȘTEFAN, Liana. *Le français des affaires sans peur et sans reproche*. Timișoara : Mirton, 2003.

Les formes partitives contractées *du, de la, de l'*, « ingrédients » inauthentiques dans les recettes de cuisine des méthodes FLE

Aurelia TURCU
Université de l'Ouest de Timișoara
Roumanie

Résumé. À partir d'un corpus assez large de supports, nous avons tenté d'établir une classification des activités écrites et orales exploitant les divers textes gastronomiques, en identifiant, au niveau de chacune, le statut des formes partitives contractées. Nous avons montré, d'une part, l'absence quasi-totale des formes en question dans le texte gastronomique en situations authentiques d'écrit et leur fréquence notable dans les situations d'oral, fait qui témoigne des avantages didactiques multiples de la délivrance des contraintes du texte gastronomique, y inclus ceux linguistiques qui nous ont intéressée.

Abstract. From a rather wide corpus of supports, we tried to establish a classification of the written and oral activities exploiting various gastronomic texts, by identifying, at the level of each activity, the status of the "partitive" forms. We showed, on one hand, the quasi-total absence of these forms in the gastronomic authentic written texts and their considerable frequency in the situations of oral communication, on the other. This fact shows the multiple didactic advantages that result from delivering gastronomic texts of all constraints, including the linguistic ones we were interested in.

Mots-clés: les formes partitives contractées, texte authentique / texte fabriqué, situation d'énonciation, le traitement didactique (linguistique et discursif) du texte gastronomique, la recette de cuisine, dispositif scénographique d'une classe de FLE
Keywords: French partitive article, authentic text / made-up text, situation of enunciation, the didactic treatment (linguistic and discursive) of the gastronomic text, the recipe, device for the didactic scenario in the class of French as a foreign language

Les scènes prédilectes d'énonciation d'un discours à thématique alimentaire mènent dans la vie réelle, comme dans les activités d'apprentissage de toute langue étrangère, quelle qu'en soit l'orientation méthodologique, à quelques scénarios incontournables: celui des achats, celui de la confection d'un plat, celui d'un repas. Le scénario de la préparation d'un plat est indissolublement rattaché à une recette de cuisine.

Quant aux thèmes grammaticaux à articuler avec la nomenclature lexicale en question, dans une étape préméthodologique, il est de toute évidence qu'aucun auteur de méthode ou professeur de français ne saurait éviter de prévoir, dans leur production de supports didactiques, la structure partitive. Il est tout aussi évident que d'autres connexions grammaticales pourraient s'y ajouter et représenter même un objectif linguistique préférentiel, selon le principe de la variation des proportions dans tout dosage méthodologique des contenus linguistiques, mais le partitif aura toujours, dans cet agencement, le statut d'un passage obligé. Voir, dans ce sens, la première page de l'exemplier qui présente un support classique de la combinatoire décrite, tiré d'un fort vieux manuel de français, rédigé par I. A. Candrea dans les années 1930. Le support en question nous a amplement fourni des preuves selon lesquelles le partitif, même si « ingrédient » incontournable, n'occupe pas toujours le devant de la scène didactique d'une leçon. Dans la séquence de Candrea, il vient en 3^e position hiérarchique, après le passé composé et le lexique alimentaire. Que le temps verbal soit en tête, le prouve non seulement le nombre de ses occurrences, mais aussi sa présence dans le titre du texte.

Que ce ne soit pas le partitif particulièrement focalisé le montre, d'une part, l'absence de la plupart de ses formes syncrétiques et, d'autre part, la répétition de la forme masculine *du beurre*. Un adepte de la solution des textes fabriqués y verrait volontiers, dans ce sens, un grand défaut du support textuel en question. En ce qui nous concerne, nous considérons qu'on est devant une actualisation impeccable du schéma cognitif du petit déjeuner, réalisée sous une forme discursive narrative, bien équilibrée stylistiquement, malgré les formes temporelles récurrentes.

En revenant au texte de la recette de cuisine, on remarquera, en tout premier lieu, que, dans les recettes authentiques, le partitif est fort rarement représenté par le cas syncrétique de la combinaison entre la préposition *de* et l'article défini, le plus souvent y étant actualisées les structures contenant des quantificateurs de mesure: *une cuillerée de...*, *un sachet de...*, etc. Il est à observer le fait que ni même l'exception à cette situation générale que font les deux ingrédients, les plus communs, *le sel* et *le poivre*, ne renvoie aux variantes formelles contractées, les deux noms d'épices n'étant jamais accompagnés de la forme contractée *du* et fort rarement du quantificateur *une pincée*. Ils y représentent, le plus souvent, le cas de l'article *o* dans lequel on pourrait identifier le résultat d'un choix discursif opéré contextuellement et spécifiquement dans le texte de la recette, dans la mesure où l'option de la quantité de ces deux épices varie au gré de chacun chacune.

Qu'en est-il des structures partitives des recettes de cuisine exploitées dans la classe de langue? Un survol des méthodes traditionnelles et actuelles

(nous en avons consulté une trentaine) nous a fourni les constatations qui suivent.

Premièrement, l'observation générale selon laquelle la trajectoire de l'exploitation dans la classe de FLE du texte de la recette est emblématique pour le parcours des deux types d'approche didactique: celle traditionnelle et celle communicative-fonctionnelle.

En tant que support textuel d'une leçon d'orientation didactique traditionnelle, la recette de cuisine a longtemps servi de « présentoir » prédilecte du lexique alimentaire et de contexte illustratif de la construction partitive. Le rôle grammatical en question a été toujours accompli – moyennant la didactisation du texte gastronomique – au prix du sacrifice de son authenticité. En raison du nombre fort réduit des occurrences partitives *de la, de l', du'* dans une recette authentique, on assaisonnait celle-ci de ces « ingrédients » afin de couvrir, au maximum, la plage paradigmatique partitive à enseigner ou bien on fabriquait des textes de recettes abondant en formes partitives.

Nous tenons à préciser que cette solution d'exploitation textuelle était proposée non seulement par les auteurs des méthodes traditionnelles mais aussi par les professeurs de FLE dont certains faisaient et font travailler de nos jours encore à leurs élèves des fiches contenant des recettes fabriquées, destinées à l'apprentissage du partitif.

Une fois entrés dans l'ère du document authentique, les auteurs de méthodes comme les professeurs de FLE ont progressivement modifié le traitement textuel et discursif de la recette de cuisine. Ayant changé de statut, ce type de texte fonctionnel est devenu en tant que texte authentique une filière thématique censée véhiculer les contenus ethno-socio-culturels, au nom des objectifs nouveaux visant la compétence communicative des apprenants. Préparer les élèves à communiquer signifie, dans la nouvelle approche, privilégier l'aspect communicatif de la langue, prioritairement l'expression orale. Pour atteindre cet objectif, il fallait placer les échanges dans des situations socio-culturelles authentiques. La recette de cuisine s'est avérée être un tremplin textuel approprié à des mises en scène pareilles. C'est dans ce sens que nous considérons, selon le nouvel éclairage de Mainqueneau (1998) identifiant dans tout manuel une scénographie, que la recette de cuisine peut représenter un dispositif scénographique censé sous-tendre toute une gamme d'activités interactives.

¹ Nous partageons l'opinion de Charaudeau qui n'inclut pas dans le partitif la forme du pluriel *des*, en considérant que l'opération de partitivité (de prélèvement) est justifiée par le trait *non dénombrable* qui est incompatible avec le trait *dénombrable* de toute vision plurielle. Cf. Patrick Charaudeau (1992, 176).

C'est ainsi que la recette, en tant que texte-support d'un nombre assez réduit de types d'activités classiques, dont la plupart d'expression écrite, a pu servir la cause des activités faisant travailler particulièrement la communication orale.

Dans les méthodes actuelles les deux types d'activités cohabitent. Parmi celles classiques, favorisant l'expression écrite, figurent: la rédaction d'une recette à partir d'un modèle, la pastiche, le texte d'une recette transformé en récit anecdotique. Nous remarquons le fait que dans le texte pastiche le modèle d'origine est toujours suivi de très près, c'est-à-dire que les quantificateurs excluent les formes partitives syncrétiques (La recette de l'élève appliqué prévoit : 500 gr d'assiduité, 250 gr d'attention, etc.). Il en est de même pour la recette-récit que nous illustrons par un exemple tiré de *Limba franceză pentru clasa a VIII-a*, Micaela Slăvescu, Angela Soare, Cavallioti (numéro 2 de l'exemplier).

L'éclatement du texte écrit de la recette en parcelles devenues autant d'avatars discursifs oraux, mettant en cause divers aspects culinaires propres aux échanges, a ouvert, par ses brèches, autant de voies conduisant aux situations proches de la vie des natifs et de la communication interculturelle: situations d'échanges professionnels, interculturels, etc.

Les avantages didactiques de cette délivrance des contraintes discursives du texte canonique de la recette sont visibles également dans le plan des formes linguistiques. Le partitif en est un des bénéficiaires les plus évidents. Ainsi ses formes contractées se multiplieront dans les échanges professionnels, selon la matrice oppositionnelle: « Moi, quand je prépare le saumon mariné, je n'y mets pas de mais du / de la / de l'... ».

Dans le va-et-vient de la réflexion linguistique et didactique entre les deux terrains, celui de la communication authentique des natifs et celui de la classe de langue où, de nos jours, les activités « se veulent le reflet des situations authentiques »², nous avons entrepris un examen parallèle de la présence des formes partitives contractées et de leur usage dans les deux zones, dont le schéma figure au numéro 3 de l'exemplier.

Nous y avons fait figurer non seulement le texte de la recette de cuisine mais également deux autres types de documents gastronomiques, se trouvant dans un évident rapport d'intertextualité. Il s'agit de la liste des achats des ingrédients alimentaires et du texte des menus des établissements français de restauration.

1.1. Quant au texte écrit des recettes françaises authentiques, nous avons déjà souligné l'absence quasi-totale des formes partitives syncrétiques,

² Annie Borthet et alii, *Alter ego, Méthode de français*, Paris, Hachette, p. 3.

absence due aux contraintes de la structuration des deux paliers de la recette.

C'est ce qui explique le fait que, dans les méthodes actuelles, les recettes authentiques sont moins mises au service de l'enseignement / apprentissage du partitif, étant plutôt destinées à une multitude d'autres objectifs, la plupart communicatifs.

À partir du corpus de notre analyse, nous avons pu distinguer quatre catégories d'options concernant le traitement didactique du texte de la recette authentique.

a) On garde la recette sous sa forme authentique où le partitif syncrétique est absent, et on vise d'autres compétences, telle discursive de la méthode *Passepartout*, Manual pentru clasa a VI-a, anul II de studiu, Ed. Aramis, 2001 (numéro 4 de l'exemplier). Nous y ajoutons un exemple tiré d'une méthode française *Delf Junior Scolaire A2*, CLE International (numéro 5 de l'exemplier) où l'exercice qui accompagne le texte de la recette vise la compréhension des écrits et non pas les structures partitives.

b) On garde la recette authentique telle quelle mais, comme les auteurs n'abandonnent pas volontiers l'idée de la liaison étroite entre le thème alimentaire et les formes partitives, ils réalisent une sorte de mise en abîme du texte de la recette authentique qui prendra la forme d'un dialogue accompagnant le texte de la recette, où l'on fera apparaître les formes partitives (voir le dialogue du numéro 6 de l'exemplier, tiré du *Nouveau sans Frontières*, I^{er} livre).

Les auteurs y ont fait précéder la recette authentique des crêpes par un dialogue où la même recette, réduite aux ingrédients non quantifiés, fait l'objet d'un échange entre deux protagonistes féminines natives. Le nombre des occurrences du partitif présentes dans le dialogue indique indubitablement l'objectif didactique grammatical visé qu'on n'aurait point réussi à atteindre à partir de la recette authentique.

Sans contester la solution scénographique en question, nous estimons que la confection du dialogue n'a pas joui d'une attention suffisante de la part des auteurs en ce qui concerne l'apparence d'authenticité qu'ils auraient dû lui assurer dans le cadre d'une méthode communicative. Cela en dépit de pas mal d'ingrédients textuels qu'ils ont introduits dans le dialogue pour conforter cette apparence: des protagonistes natifs par leurs noms (mais contestables en tant que tels par leurs propres propos: une native ne fait pas apprendre à une autre qu'à l'occasion de la fête du Mardi Gras il faut faire des crêpes), des références ethno-socio-culturelles (maladroitement exploitées), une dimension psychologique liée à l'insatisfaction implicite de Mme Martin concernant le renseignement culinaire d'une bonne recette

qui, en réalité, n'est qu'une simple énumération d'ingrédients non quantifiés.

c) La 3^{ème} option renvoie au cas où l'on didactise le texte de la recette en y opérant des modifications parmi lesquelles l'introduction des formes partitives, avec le sacrifice évident de l'authenticité du texte. En voici un exemple tiré d'un manuel alternatif roumain de FLE (Dan Nasta, *Limba franceză pentru clasa a VII-a*, Ed. Sigma, p. 102), figurant au numéro 7 de l'exemplier, qui témoigne, selon nous, de la même absence d'attention portée à l'effet d'authenticité des situations impliquées par certains exercices qui y figurent.

Observons, tout d'abord, que la recette proposée par Dan Nasta fait fusionner le palier distinct des ingrédients avec le palier procédural, opération qui a entraîné la perte des quantificateurs des deux ingrédients, *la farine* et *le sucre*. Introduits dans une structure partitive, ceux-ci fonctionnent dans la recette comme si leur quantité pouvait être indifférente dans la confection du gâteau breton: « Mettre de la farine... mettre du sucre ». L'option pour la séparation et l'antéposition des ingrédients aurait pu faire éviter l'inconséquence de la progression thématique³. Le même type d'inconséquence pourra être remarqué dans l'exercice 5, depuis sa consigne même où l'on appelle, d'une manière impropre, *répliques* les questions de la belle-mère, questions qui regagnent pleinement ce statut de la consigne de l'exercice 6. Les situations impliquées par la plupart des items de l'exercice 5 sont visiblement inauthentiques elles aussi. Mutatis mutandis, si Mme Martin, la protagoniste de la recette précédemment analysée apparaît en tant que native, invraisemblablement amnésique à propos de l'habitude culinaire française du Mardi Gras, alors qu'on pourrait, tout au plus, lui accorder la méprise de la date, la bru de Mme Marmitouille de la recette de Nasta nous apparaît davantage infériorisée dans la démarche dirigiste de sa belle-mère.

Le handicap des deux protagonistes n'est, en réalité, dans les deux scénarios, qu'une filière stratégique, une porte-prétexte didactique par laquelle les auteurs introduisent les renseignements culturels et / ou linguistiques à enseigner. Les maladresses de l'exemple français et de celui roumain nous montrent que les auteurs de méthodes et les professeurs de FLE devraient traiter plus attentivement l'envisagement situationnel du biais stratégique en question.

d) La quatrième solution identifiée représente le cas d'une performance qui consiste en la didactisation d'une recette authentique sans

³ Voir l'analyse de Mariana Pitar (2007, 43-44) concernant les deux types de progression thématique.

pourtant porter atteinte à l'authenticité de celle-ci. C'est le cas du numéro 8 de l'exemplier, tiré de la méthode *Mag' 2*, Hachette, p. 35 où la didactisation du texte de la recette a été opérée moyennant l'introduction de la dimension iconique dont chaque élément correspond à une opération du texte procédural.

Nous rappelons l'évidence que l'iconique accompagne souvent le texte des recettes authentiques aussi. L'astuce des auteurs consiste dans ce fait que le texte procédural prend le corps d'un exercice d'appariement sans qu'aucune modification linguistique n'intervienne dans le palier d'origine du mode de confection. C'est-là, croyons-nous, une performance notable des auteurs dans leur démarche d'intégrer le texte de la recette dans le réseau scénographique de la leçon.

Un deuxième mérite de l'entreprise didactique concerne la manière fonctionnelle intégratrice d'exploitation de la recette au nom des objectifs linguistiques lexicaux (instruments et ustensiles, opérations, ingrédients) et grammaticaux (le partitif). Les derniers, on les a détachés du texte de la recette d'une manière plus naturelle parce que plus simple que ne le fait, dans le dialogue inauthentique analysé, Mme Lavigne par son énumération des ingrédients des crêpes.

À ces deux performances s'ajoute une troisième qui renvoie à un des plus ambitieux objectifs de la didactique communicative: faire acquérir aux apprenants des savoirs linguistiques mais aussi des savoir-faire, ceux-ci non seulement linguistiques, mais socio-culturels qu'ils puissent réinvestir au-delà de la classe de langue. Par la démarche intégrative que nous analysons, les auteurs ont réussi à rapprocher, au maximum, le plan réel d'une initiation gastronomique authentique et celui didactique d'une double initiation, linguistique et culinaire. La conclusion qui boucle l'unité confirme cette performance: « Maintenant tu peux faire des crêpes chez toi! ». Le locatif *chez toi* nous signale qu'on vient de sortir des murs institutionnels et que la distance qui sépare un apprenti cuisinier d'un élève non-initié en gastronomie a été sensiblement réduite.

1.2. Pour ce qui est des situations d'oral, fournies par les échanges gastronomiques, elles représentent un terrain d'expression libre permettant la multiplication toute naturelle des formes partitives qu'il s'agisse des échanges de recettes intégrales ou partielles entre professionnels natifs ou entre ceux-ci et des étrangers. L'ouverture aux formes partitives contractées y est due, ici aussi, entre autres, à la perte de la rigueur dans la structuration des paliers de la recette écrite, allant jusqu'à la fusion de ceux-ci.

Tel est le cas d'une exploitation didactique proposée par la méthode *Reflets II* (numéro 9 de l'exemplier) où la protagoniste d'un épisode qui présente,

lors d'une fête du village, des produits régionaux, fait part à un restaurateur d'un vrai secret culinaire de la famille: la recette de petits farcis.

Lucie: C'est une recette que ma grand-mère a inventée. C'est un secret de famille, mais enfin... Alors voilà.

Lucie entraîne Bernard pour lui donner la recette en secret.

L'effet de surprise a été assuré précisément par la fonction de dispositif scénographique de la recette. On en trouvera le texte plus loin, stratégiquement intégré dans la batterie des exercices de l'épisode, mis au service d'une activité complexe de comparaison entre la recette secrète et une recette de farcis, puisée dans un livre de cuisine et enregistrée sur la cassette-audio de la méthode. À notre avis, les auteurs auraient dû garder le statut de texte oral de la recette secrète en nous faisant entendre Lucie et juxtaposer la recette tirée du livre de cuisine en tant que texte-écrit. Il est vrai que leur solution pourrait être justifiée par un même scrupule d'authenticité dans la mesure où Lucie a fourni, à voix basse, la recette.

En revenant à l'objet central de notre analyse, on pourrait constater que la recette transmise de vive voix par la protagoniste a subi la fusion du palier des ingrédients avec celui procédural avec, en plus, une modification notable: l'antéposition des ingrédients par rapport aux quantificateurs: « il faut mélanger de la viande de veau hachée, 300 grammes ». La démarche, similaire au trait d'oralité des structures disloquées emphatiques, entraîne, naturellement, l'apparition des formes partitives syncrétiques qui cohabitent avec les structures ayant des articles définis d'autres ingrédients (vous videz *les* tomates, *les* courgettes) dont la présence serait justifiée uniquement dans le cas d'antéposition du palier des ingrédients par rapport à celui du mode de préparation.

Ici encore la perte de rigueur dans la structuration des paliers entraîne l'ouverture vers la multiplication des formes partitives analysées.

2. Qu'en est-il des partitifs dans une liste d'achats authentique? Ce texte d'expression écrite, rédigé par un natif français ne contiendra jamais les formes partitives que nous analysons. On y retrouvera toujours les noms désignant les ingrédients à acheter soit sans articles, soit accompagnés de quantificateurs.

En échange, le plus souvent, les natifs français que nous avons consultés à ce propos, nous ont confirmé la présence des formes partitives syncrétiques dans les consignes orales des mères ou épouses déléguant la tâche d'un achat à un membre de la famille par la remise de la liste écrite. (Tu achèteras du lait de coco, de l'huile d'olive, de la crème liquide, etc.). Ce serait donc le seul terrain à y faire figurer vraisemblablement les partitifs.

Les méthodes FLE françaises et roumaines exploitent la liste écrite plus ou moins fidèlement quant à son statut de texte authentique. On y trouve des listes respectant les rigueurs formelles mentionnées de la présentation des ingrédients, mais également des listes inauthentiques contenant des formes partitives syncrétiques dont l'effet d'inauthenticité se voudrait apparemment compensé par des éléments iconiques tels: images de la liste aux coins pliés, l'écriture personnalisée du texte culinaire, etc.

Tout en consultant des sources textuelles françaises authentiques du domaine gastronomique, nous avons découvert un type paradoxal de recette de cuisine obtenu par la fusion inauthentique entre une recette et une liste d'achat, type cultivé, à notre grande surprise, par les natifs mêmes dans la presse écrite.

Il s'agit de la rubrique gastronomique permanente du magazine français *Femme actuelle* où, depuis quelques années, les auteurs opèrent, dans la structure de chaque recette, une modification bien singulière par ses effets. Notamment il transfèrent la liste des ingrédients de la recette, avec leurs quantificateurs, dans un cadre textuel distinct, ayant le titre générique « Les courses à faire » (numéro 10 de l'exemplaire). L'incongruité qui en résulte est due au fait que la plupart des quantificateurs d'une recette (une pincée de..., une cuillerée de...) ne sont pas propres à ceux d'une liste de denrées alimentaires à acheter, malgré leur nomenclature lexicale commune. On ne pourrait jamais, dans ce sens, acheter la moitié d'un citron, 3 cuillères à soupe de vin blanc sec et d'autant moins deux brins de thym.

Quant à la motivation de l'entreprise textuelle en question, nous n'avons pas hésité à y voir un excès de pragmatisme textuel de la part des auteurs de la rubrique dans la fusion des deux textes fonctionnels, en vertu de leur dénominateur thématique commun et, surtout, de leur appartenance à un macro-scénario gastronomique. Le texte hybride en question serait, dans ce sens, le fruit d'une vision pragmatique intégratrice, englobant les étapes stéréotypées de la mise en pratique d'un texte de recette: la consultation de la recette (étape informelle), l'établissement de la liste des achats à faire (opération marquant le début de l'étape actionnelle), suivie des courses et de la confection du plat. Le corollaire obligé de ce scénario ne serait autre que le texte du menu.

L'hypothèse d'une motivation pragmatique est, selon nous, substantiellement confortée par les suggestions iconiques et graphiques des textes. Le coin plié de la liste des achats, les ciseaux et les pointillés explicitent le futur format de chaque texte de la page, individualisé par découpage, à la manière pratiquée dans d'autres magazines qui, pour assurer la conservation des recettes en bon état, présentent le texte découpable sur une feuille de papier beaucoup plus épaisse que les autres pages de la revue.

Un renseignement intéressant, obtenu tout récemment, pourrait renchérir davantage notre hypothèse. Il s'agirait d'une pratique de plus en plus fréquente des Françaises de garder dans une boîte-fichier les textes de recettes.

Réflexion faite sur ce nouveau type de recette de cuisine, nous n'hésitons pas à soutenir qu'une telle version textuelle, malgré sa dose d'inauthenticité, ou bien, paradoxalement, grâce à celle-ci, pourrait représenter un support didactique bien intéressant non seulement par le côté motivant des effets cocasses du transfert textuel analysé mais surtout par l'opportunité d'une exploitation didactique multiple, permettant aux apprenants de développer leur compétence référentielle, linguistique et discursive (textuelle). Il suffirait d'envisager, dans cette perspective, des activités de restitution de la liste authentique des achats à partir du repérage des éléments propres exclusivement à cette recette, en passant par des modifications des quantificateurs à opérer dans le cas de la plupart des ingrédients. Transférés tels quels du palier de la recette, ceux-ci fonctionnent métonymiquement, dans la liste des achats, avec le statut de *pars pro toto*. Aux 50 grammes de beurre, par exemple, les élèves devront faire correspondre tout un paquet, à une cuillerée de moutarde, un pot, etc.

On doit reconnaître qu'ici non plus, dans cette série d'activités envisageables, les formes partitives contractées ne sauraient se tailler la part du lion. On devrait, comme nous l'avons déjà mentionné, dépasser le cadre des textes écrits, en empruntant, en marge de ceux-ci, la piste des échanges oraux s'approchant de ceux authentiques. Par exemple, à partir de la consultation préalable de la nouvelle liste des achats, la consigne d'un exercice oral conviera les élèves à faire le rappel des ingrédients à acheter. La situation d'énonciation où s'inscrira le rappel s'approchera au maximum d'une démarche mnémotechnique authentique. La question « Que dois-je donc acheter? », à laquelle correspondra le rappel conclusif, ouvrira tout naturellement la porte à l'énumération sous forme partitive des ingrédients, de la même manière dont la question « Que dois-je mettre dans les crêpes? », conduira toujours à une réponse contenant des ingrédients partitifs contractés⁴.

Nous avons identifié un cas textuel quasi identique à celui analysé ci-dessus, où les auteurs de la méthode française *Delf-junior scolaire B1* (113) ont opté pour le même transfert des ingrédients dans le texte de la recette, avec, en plus, l'omission de leurs quantificateurs. Si le transfert des

⁴ Le cas de cette situation d'oral nous a rappelé une anecdote cynique roumaine concernant la recette communiste de la fameuse « supă de pui » dont la pointe est un indice suffisant du statut oral de cette recette à partager de vive voix: « Pui apă, pui sare, pui verdeață, pui nu pui ».

ingrédients des recettes de cuisine fournies par le magazine *Femme actuelle* a été opéré dans un but pragmatique, celui des deux recettes-support de l'exercice de la méthode citée a été dicté par toute une stratégie didactique parmi les objectifs de laquelle figuraient précisément les formes partitives contractées.

Il s'agit d'un exercice à 2 temps qui demande:

– la lecture de deux recettes présentant deux modes de préparation d'un dessert à base d'ananas, dont les ingrédients ont été transférés et, en plus, rangés pêle-mêle dans une liste commune.

– la reconstitution, dans un deuxième temps, de deux listes distinctes, à partir d'une liste commune et des indications fournies par les deux textes. Il faut préciser que la plupart des ingrédients de la liste commune, ayant été privés de leurs quantificateurs, rendront difficile sinon impossible la restitution fidèle dans la plupart des cas. La démarche en question conduira l'élève plutôt vers une énumération partitive.

En guise de conclusion, nous dirons que, généralement parlant, dans une perspective didactique traditionaliste, plus il y aurait de formes partitives contractées dans une recette de cuisine, plus elles feraient la joie d'un professeur de FLE et, paradoxalement, l'insatisfaction d'un cordon bleu.

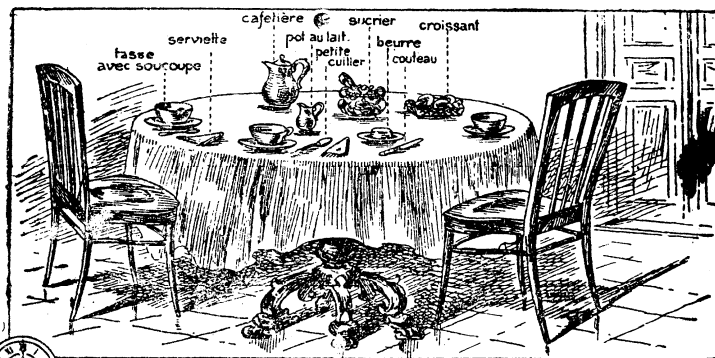
Strictement, dans une perspective didactique fonctionnelle, une recette de cuisine authentique devrait avoir le même effet positif sur les deux bénéficiaires en question, dans la mesure où une séquence d'apprentissage linguistique ne serait qu'un instrument servant un apprentissage gastronomique.

Si, par notre analyse, nous avons tâché de répondre à la question « Qu'en est-il du partitif dans les recettes de cuisine en classe de langue et dans leur milieu naturel? », la conclusion finale devrait rejoindre la réponse à la question « Qu'est-ce qu'il est un partitif dans les deux milieux? ».

EXEMPLIER

1. I.A. Candrea,

COURS DE LANGUE FRANÇAISE



XLIV. PIERRE A PRIS SON PETIT DEJEUNER

Pierre **est allé** prendre son petit déjeuner.

La bonne **a préparé** sur la table une tasse et sa soucoupe, le sucrier et une petite cuiller, un couteau et une serviette, des croissants et du beurre.

Elle **a apporté** ensuite la cafetière, le pot au lait et la crème.

Pierre **a pris** la cafetière et **a versé** du café dans sa tasse.

Il **a mis** ensuite du lait par-dessus, et **a préparé** ainsi son café au lait.

Il **a sucré** son café au lait et l'**a remué** avec la petite cuiller.

Il **a partagé** un croissant en deux.

Il **a pris** du beurre avec le couteau et l'**a étendu** sur le croissant.

Il **a mangé** son croissant et **a bu** son café. Il **a fini**.

Il **a déposé** la tasse sur la table et **a quitté** la salle à manger.

PIERRE A PRIS SON DÉJEUNER.

QUESTIONNAIRE

Que fait Pierre dans la salle à manger ?	Qu'a-t-il fait avec le sucre ?
Qui a tout préparé sur la table ?	Qu'a-t-il fait avec la petite cuiller ?
Qu'est-ce que la bonne a mis sur la table ?	Qu'a-t-il partagé en deux ?
Qu'a-t-elle apporté ensuite ?	Qu'a-t-il pris avec le couteau ?
Qu'a fait Pierre de la cafetière ?	Sur quoi a-t-il étendu le beurre ?
Où a-t-il versé le café ?	Qu'a-t-il fait du croissant ?
Qu'a-t-il versé sur le café ?	Qu'a-t-il bu ensuite ?
Qu'a-t-il préparé ?	Où a-t-il déposé la tasse ?
	Qu'a-t-il fait ensuite ?

GRAMMAIRE

VERBE. — PASSÉ COMPOSÉ.

1-ère conj. **Fêter.**

J'	ai	apporté,	am adus
Tu	as	apporté,	ai adus
Il	a	apporté, (el) a	adus
Elle	a	apporté, (ea) a	adus
Nous	avons	apporté,	am adus
Vous	avez	apporté,	ați adus
Ils	ont	apporté, (ei) au	adus
Elles	ont	apporté, (ele) au	adus

2-e conj. **Finir.**

J'	ai	fini,	am sfârșit
Tu	as	fini,	ai sfârșit
Il	a	fini, (el) a	sfârșit
Elle	a	fini, (ea) a	sfârșit
Nous	avons	fini,	am sfârșit
Vous	avez	fini,	ați sfârșit
Ils	ont	fini, (ei) au	sfârșit
Elles	ont	fini, (ele) au	sfârșit

REGULĂ. — Trecutul nedefinit (perfectul compus) se formează dela indicativul prezent al lui AVOIR urmat de participiul trecut al verbului. Participiul trecut al verbelor de conj. I se formează dela infinitiv, înlocuindu-se terminațiunea **-er** prin **é**. La verbele de conj. a II-a se înlocuește terminațiunea **-ir** dela infinitiv prin **i**.

VERBE INTRANSITIF : **Aller**

MASC. <i>Je suis allé,</i>	} am	MASC. <i>Nous sommes allés</i>	} am
FÉM. <i>Je suis allée,</i>	} mers	FÉM. <i>Nous sommes allées</i>	} mers
MASC. <i>Tu es allé,</i>	} a	MASC. <i>Vous êtes allés</i>	} ați
FÉM. <i>Tu es allée,</i>	} mers	FÉM. <i>Vous êtes allées</i>	} mers
MASC. <i>Il est allé,</i>	el a mers	MASC. <i>Ils sont allés</i>	el au mers
FÉM. <i>Elle est allée,</i>	ea a mers	FÉM. <i>Elles sont allées,</i>	ele au mers

REGULĂ. — Verbele netransitive *aller, arriver, entrer, rentrer, tomber, venir, partir, sortir, mourir, naitre* și alte câteva se conjugă la perfectul compus cu indicativul prezent al verbului **être**, în loc de **avoir**.

2. Histoire du poulet Marengo

Après une bataille aux environs d'un lieu appelé Marengo, Napoléon est arrivé à cheval et m'a demandé à manger. De toute urgence, j'envoie quelques soldats à la recherche de vivres et voilà ce qu'ils m'ont apporté : l'un, trois œufs, un autre, quatre tomates et de l'ail, le troisième, une bouteille d'huile d'olive et six écrevisses et le dernier, une jeune poule. (...) Comme je n'avais ni beurre ni oignons, j'ai rôti les morceaux de poulet à l'huile, j'ai pelé les tomates et je les ai ajoutées au poulet, et les écrevisses également. Comme je n'avais pas de vin à ma disposition, j'ai pris quelques gouttes de cognac dans la gourde du général. Une fois le plat bien dressé, j'ai frit les trois œufs à l'huile et j'en ai recouvert le poulet.

Napoléon, bien disposé parce qu'il avait gagné la bataille, me dit : « Dunant, à l'avenir, tu me feras toujours un poulet de cette sorte après chaque combat victorieux ! »

La recette s'est considérablement simplifiée depuis...

(Trouvaille du célèbre cuisinier Dunant, racontée par lui-même).

Micaela Slăvescu , Angela Soare, *Limba franceză, Manual pentru clasa a VIII-a*. București : Editura Cavallioti, p. 64.

3. Les formes partitives contractées (du, de la, de l')

en situations authentiques en situations didactiques

A. La recette de cuisine

- | | |
|--|--|
| a) en situations d'écrit: quasiment absentes | <ul style="list-style-type: none"> • absentes dans les recettes authentiques • présentes dans les recettes didactisées • présentes dans les activités en marge des recettes |
| b) en situations d'oral: présentes dans les échanges | <ul style="list-style-type: none"> • très bonne piste d'exploitation |

B. La liste des ingrédients (achats)

- | | |
|--|--|
| a) en situations d'écrit: absence totale | <ul style="list-style-type: none"> • présentes dans les listes inauthentiques |
| b) en situations d'oral: présence possible dans la délégation de la tâche d'une course à faire | <ul style="list-style-type: none"> • bonne piste d'exploitation |

C. La liste des menus des établissements gastronomiques

- a) en situations d'écrit: quasiment absentes • présentes dans les listes didactisées
- b) en situations d'oral: présentes dans les commentaires des menus • bonne piste d'exploitation

4. Flan aux pommes

Consigne : *Passepartout* te donne la recette d'une délicieuse pâtisserie française, facile à réaliser. Mais, par curiosité, il te laisse le soin de lui proposer la recette de ton plat favori.

Peler six belles pommes et les couper en fines lamelles. Préparer dans une grande terrine une pâte à crêpes assez légère. Mélanger les pommes coupées à la pâte et ajouter un zeste de citron finement haché. Verser la préparation dans un plat à four beurré. Parsemer de petits morceaux de beurre. Faire cuire à température moyenne, puis élevée, pendant 35 ou 40 minutes.

Passepartout, manual pentru clasa a VI-a, anul II de studiu, București, Editura Aramis, 2001, p.74.

5. Tarte fine aux pommes

Proportions pour 6 personnes

400 g. de pâte feuilletée achetée chez le pâtissier (ou surgelée), 12 pommes golden, 2 œufs, 2 cuillerées à soupe de sucre en poudre, 60 g. de beurre, sucre glacé.

Préparation : 20 minutes.

Cuisson : 20 minutes.

Réalisation : facile.

Méthode : Épluchez les pommes. Les évider à l'aide d'un vide-pomme. Les couper en deux dans la hauteur, puis en fines tranches.

Étaler la pâte sur une épaisseur de 3 mm. La découper en 6 disques de 15 cm de diamètre. Les déposer sur une plaque à pâtisserie beurrée ou recouverte d'un papier spécial.

Disposer les tranches de pomme sur le feuillage en les faisant chevaucher.

Faire ramollir le beurre. Le mettre dans une terrine avec les œufs et le sucre. Bien mélanger à la fourchette de manière à avoir une crème lisse.

Répartir cette crème sur les tartes.

Les mettre à cuire à four moyen (180°) 20 minutes environ. Elles doivent être croustillantes et bien dorées.

Les saupoudrer de sucre glacé au moment de servir.

Exercices :

A. Ce document est tiré

- a) du cahier de recettes d'un grand restaurant ;
- b) d'un livre d'un célèbre pâtissier ;
- c) d'un livre de cuisine.

B. Vrai ou faux ?

- a) Il faut deux cuillères de sucre glacé.
- b) Quarante minutes est le temps nécessaire pour cuire la préparation.
- c) On utilise deux œufs entiers.
- d) La recette est plutôt difficile.
- e) La pâte peut être achetée dans un magasin.
- f) Les pommes doivent être vertes.
- g) La recette est destinée à quatre personnes.
- h) Il faut douze pommes.

Recette du restaurant Le Grand Colbert dans *Delf Junior Scolaire, A2*,
Paris : CLE International, p. 73.

6.

Mme Martin va voir Mme Lavigne.

Mme Martin : Qu'est-ce que vous préparez ?

Mme Lavigne : La pâte des crêpes. C'est Mardi ras, aujourd'hui. Il faut faire des crêpes.

Mme Martin : Vous connaissez une bonne recette ?

Mme Lavigne : Oh, c'est facile. Il faut de la farine, des œufs, du lait et du beurre. On doit ajouter un peu de sucre et une cuillère à café de sel...

Recette de crêpes

250 g. de farine, 4 œufs, 1/2 litre de lait, 1 cuillère à soupe de sucre, 1 cuillère à café de sel, 50 g. de beurre.

Préparation de la pâte

Mélanger la farine avec les œufs, le sel, le sucre et le lait.

Ajouter le beurre.

Attendre une ou deux heures.

Mettre un peu de beurre dans une poêle.

Mettre sur le feu.

Verser un peu de pâte.
Attendre une minute et retourner la crêpe.

Philippe Dominique et alii, *Le Nouveau sans Frontières 1*,
Paris : CLE International, 1989.

7. La recette du gâteau breton

Mettre la farine dans un saladier. Faire un puits dans la farine. Mettre du sucre et cinq jaunes d'œufs. Travailler la préparation à la cuillère en bois. Ajoutez 100 g. de beurre (ou plus) en petits morceaux et battre avec un fouet. La pâte devient ainsi homogène. Beurrer un moule avant de verser la pâte. Badigeonner le gâteau avec un jaune d'œuf. Mettre le moule dans le four et le laisser cuire environ 80 minutes.

Exercices

- a) Écris en toutes lettres les chiffres que tu trouves dans la recette.
- b) Marie-Thérèse a fait tomber à l'eau la recette du gâteau breton. Des mots ont été effacés. Reconstitue la recette.
- c) La recette est maintenant reconstituée. Marie-Thérèse a déjà préparé le gâteau. Dis ce qu'elle a fait. D'abord..., ensuite..., après..., à la fin...
- d) À partir de la même recette, Christine préparera le gâteau pour l'anniversaire de son mari. Dis ce qu'elle fera. Utilise le futur simple. Vendredi 15 juin – acheter le cadeau ; samedi 16 juin – courses au marché ; dimanche 17 juin – déjeuner d'anniversaire, beaucoup d'invités.
- e) Mme Marmitouille, la belle-mère, veut aider la jeune femme lorsqu'elle prépare le gâteau breton. Complète les répliques de la belle-mère en t'aidant des mots entre parenthèses.
 - As-tu mis de la farine ? (assez)
 - As-tu ajouté des morceaux de beurre ? (petits)
 - As-tu mis des jaunes d'œufs ? (cinq)
 - Avant de mettre la préparation au four as-tu ajouté de l'eau ? (un peu)
 - Y a-t-il du sucre dans le récipient ? (assez)
 - Avez-vous des invités dimanche ? (beaucoup)
- f) Imagine les réponses de Christine aux questions de sa belle-mère.


Dan Nasta, *Limba franceză, Manual pentru clasa a VI-a*,
București, Editura Sigma, p.102


8. DOC, *La recette des crêpes* (Mag'2, Hachette, p.35)


Unité 3

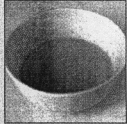
DOC La recette des crêpes


Ingrédients

125 g de farine 

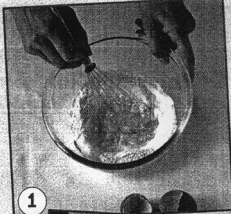
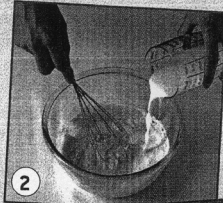
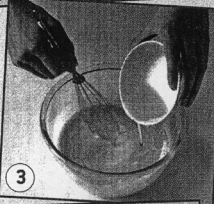
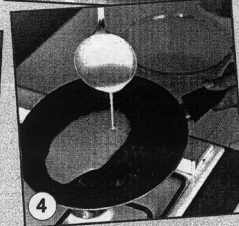
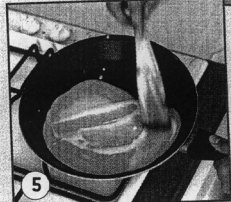
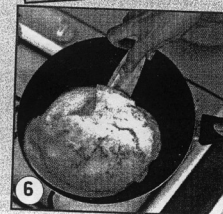
2 œufs 

25 cl de lait 

4 cuillères à soupe de beurre fondu 


un peu de sel 

Préparation









1 Associe.


a. une cuillère	d. verser
b. un fouet	e. ajouter
c. une poêle	f. mélanger / fouetter




1




2




3



4



5



6

2 Associe les instructions aux photos.

a. Ajoute encore un peu de lait. Mélange bien avec un fouet.

b. Ajoute le beurre et mélange. La pâte à crêpes est finie !

c. Après 1 minute, retourne la crêpe et chauffe l'autre côté.

d. Répartis la pâte à crêpes dans la poêle.

e. Mélange la farine, le sel, les œufs et le lait.

f. Mets un peu de beurre dans la poêle et verse deux cuillères de pâte à crêpes.

Ex. : e. **1**

3 Qu'est-ce que tu peux mettre dans ta crêpe ?
 Du beurre – de la confiture – des frites – du chocolat – du fromage – de la soupe – des fruits – du pain – du yaourt ?

Maintenant, tu peux faire des crêpes chez toi !

9. La recette de *petits farcis* (de Lucie)

Pour la farce, il faut mélanger de la viande de veau hachée, 300 g pour 4 personnes, du jambon et environ 200 g de bifteck haché. Pour donner plus de goût, vous mettez pendant quelques minutes des foies de volaille dans du cognac et vous mélangez le tout. Vous ajoutez la mie de pain trempée dans du lait, un oignon haché, 2 ou 3 gousses d'ail, du persil et une feuille de basilic, sel et poivre. Vous videz les tomates, les courgettes rondes, les oignons, les aubergines et les poivrons. Vous remplissez les légumes avec la farce. Vous mettez l'intérieur des légumes dans un plat autour des farcis. Vous saupoudrez d'un peu de parmesan, vous versez un filet d'huile d'olive et vous faites cuire environ une heure au four. Vous pouvez les manger chauds ou froids.

Guy Capelle, Noëlle Gidon, *Reflets 2*, Paris : Hachette, 1999, p. 113.

10. Les courses à faire :

- 600 g de filets de poisson blanc bien épais (lieu, merlu ou cabillaud) ;
- 600 g de pommes de terre à chair ferme (ratte ou charlotte) ;
- 1 échalote ;
- 3 cuil. à soupe de vin blanc sec ;
- 75 g de beurre demi-sel ;
- 10 cl de crème ;
- ½ citron ;
- 2 brins de thym ;
- sel, poivre.

Filets de poisson boulangère

Pour 4 personnes

Préparation : 20 minutes

Cuisson : 30 minutes

- a) Préchauffez le four sur le thermostat 6/7 (environ 200°C). Pelez et hachez l'échalote. Éparpillez-la dans le fond d'un plat à four beurré avec 15 g de beurre. Rincez et essuyez délicatement les filets de poissons. Déposez-les dans le plat sur les échalotes. Salez, poivrez. Arrosez de vin blanc.
- b) Épluchez les pommes de terre. Essuyez puis émincez-les finalement. Salez, poivrez. Disposez-les sur le poisson en les faisant légèrement

chevaucher. Parsemez de thym et de 50 g de beurre en parcelles. Enfourez et faites cuire 25 minutes.

- c) Récupérez le jus dans le fond du plat. Filtrez-le. Versez dans une petite casserole. Ajoutez la crème. Faites bouillir et réduire 5 minutes. Hors du feu, incorporez à cette sauce 10 g de beurre, en fouettant. Terminez par un filet de jus de citron. Servez les filets de poisson boulangère avec la sauce.

Tour de main

Pour que les rondelles soient parfaitement régulières, commencez par tailler les pommes de terre en « bouchon ». Pour cela, coupez-les à chaque extrémité, puis pelez-les en les tournant de manière à obtenir un long cylindre. Il ne vous reste qu'à les émincer finement au couteau ou au robot.

Astuce

Pour assaisonner les pommes de terre uniformément, mettez-les dans un saladier avec 2 pincées de sel et de poivre, puis massez-les avec la main, ou bien remuez-les vivement pour bien les enrober.

Bibliographie

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Scénographie épistolaire et débat public : La lettre entre le réel et fiction*. Paris : Sedes, 1998.

PITAR, Mariana. *Genurile textului injonctiv*. Timișoara : Excelsior Art, 2007.

***Bun* « bon », *rău* « mauvais / méchant », *frumos* « beau » et *urât* « laid » en emploi adverbial et leurs équivalents en français**

Maria ȚENCHEA
Université de l'Ouest, Timișoara
Roumanie

Résumé. L'adverbialisation des adjectifs est un procédé courant en roumain. Nous définirons les contextes dans lesquels se réalise la conversion en adverbes des adjectifs évaluatifs *bun* « bon », *rău* « mauvais / méchant », *frumos* « beau » et *urât* « laid », les significations qu'ils acquièrent et leurs équivalents possibles en français. Nous insisterons sur les structures syntaxiques à l'intérieur desquelles ils fonctionnent en tant que tels (adverbes incidents à un verbe fini, constructions impersonnelles avec le verbe *a fi* « être », phrases averbales exclamatives, adverbes incidents à des participes ou à des adjectifs). On peut constater des différences en ce qui concerne l'emploi adverbial des quatre lexèmes du roumain. La comparaison entre le roumain et le français met en évidence un fonctionnement qui n'est que partiellement symétrique. La traduction en français a parfois recours à des équivalences directes, mais très souvent on enregistre des équivalences indirectes ou idiomatiques, en fonction du contexte.

Abstract. Adjectives adverbialization is a usual procedure in Romanian. Our aim is to define the situations when evaluative adjectives such as *bun* “good”, *rău* “bad”, *frumos* “beautiful” and *urât* “ugly” are turned into adverbs, their new meanings and their possible equivalences in French. We will underline the syntactic structures where these adverbs function (adverbs subordinate to finite verbs, impersonal constructions with the verb *a fi* „to be”, exclamatory nonverbal statements, adverbs subordinate to participles or adjectives). One can notice some differences in the adverbial use of the four lexemes mentioned. The comparison between Romanian and French shows only a partly symmetric function. The translation in French sometimes uses direct equivalences, but occasionally it employs indirect or idiomatic equivalences, depending on the context.

Mots-clés : Adjectifs évaluatifs, adverbialisation, incidence syntaxique, traduction roumain-français

Keywords: Evaluative adjectives, adverbialization, syntactic incidence, Romanian to French translation

1. Introduction

Nous nous proposons d'étudier les emplois adverbiaux de deux couples d'adjectifs évaluatifs du roumain – *bun* « bon » vs *rău* « mauvais / méchant » et *frumos* « beau » vs *urât* « laid » –, constitués chacun d'un élément intrinsèquement *valorisant* et d'un élément intrinsèquement *dévalorisant*. Ces adjectifs ont les significations suivantes :

- ***bun*** (< lat. *bonus* « bon ») : « conforme à un prototype idéal » (fr. *bon, beau, heureux, brave, bienveillant, délicieux, sage, convenable, judicieux, véritable...*) ;
- ***rău*** (< lat. *reus* « accusé, coupable »), le contraire de *bun* : « qui ne correspond pas à tel prototype idéal » (fr. *méchant, mauvais, désagréable, vilain*) ;
- ***frumos*** (< lat. *formosus* « bien fait ») : « qui suscite l'admiration en raison de ses qualités supérieures, harmonieux, agréable » (fr. *beau, joli*) ;
- ***urât*** (< part. passé du verbe *a urî* « haïr, détester », du lat. **horrire*) « désagréable, qui manque d'harmonie » (fr. *laid, mauvais, sale, vilain*).

Comme tous les adjectifs du roumain, ces adjectifs évaluatifs s'emploient facilement comme adverbes (de manière) ; l'adverbialisation se réalise à partir de la forme du masculin singulier, sans impliquer aucun changement formel. On peut même dire que ces adverbes sont les homonymes des adjectifs correspondants ; ce qui les distingue, c'est leur syntaxe : c'est le critère de l'incidence qui joue. Les adjectifs adverbialisés se rapportent soit à des verbes, soit à des adjectifs. La conversion grammaticale implique aussi un transfert sémantique : on passe d'une qualité ayant pour support une substance à la « qualité » (caractérisation) d'un procès ou à l'intensité d'une qualité ou d'un état. Il faut néanmoins préciser que l'adverbialisation des adjectifs présuppose une compatibilité sémantique entre l'adjectif-adverbe et le verbe ou l'adjectif qu'il déterminera.

En roumain, le transfert des adjectifs dans la classe des adverbes est tout à fait naturel et extrêmement courant, à la différence du français, où ce procédé – tout en étant possible – n'est employé, somme toute, que dans peu de cas. En ce qui concerne les quatre lexèmes étudiés, la conversion adverbiale fonctionne parfaitement pour *rău*, *frumos* et *urât*, mais très peu pour *bun*, vu l'existence de l'adverbe *bine* « bien ».

Dans le tableau ci-après, nous présentons une situation comparative au niveau du système des deux langues, afin de mettre en évidence les

correspondances entre les formes du roumain et du français, adjectifs et adverbes.

Roumain		Français	
Adjectif	Adverbe	Adjectif	Adverbe
<i>bun</i>	<i>bun</i> <i>bine</i>	<i>bon</i>	<i>bon</i> <i>bonnement</i> <i>bien</i>
<i>rău</i>	<i>rău</i>	(vx.) <i>mal</i> <i>mauvais</i> <i>méchant</i>	<i>mal</i> (vx.) <i>malement</i> <i>mauvais</i> <i>mauvaisement</i> <i>méchamment</i>
<i>frumos</i>	<i>frumos</i>	<i>beau</i> <i>joli</i>	(vx.) <i>bel</i> (vx.) <i>bellement</i> <i>joliment</i>
<i>urât</i>	<i>urât</i>	<i>laid</i> <i>vilain</i> <i>moche</i>	<i>laidement</i> <i>vilainement</i>

On peut constater, en roumain, l'identité formelle des adjectifs et des adverbes de la même zone sémantique, sauf dans le cas de *bun*, qui, dans son emploi adverbial, est complémentaire de *bine*. La situation du français est plus complexe, ce qui est dû aux particularités du système morphologique français et au facteur diachronique. On y trouve plusieurs adjectifs correspondant à ceux du roumain (sauf dans le cas de *bon*), ainsi qu'un certain nombre d'adverbes, dont les significations se sont spécialisées au cours de l'évolution de la langue.

Dans ce qui suit, nous étudierons de façon plus nuancée les diverses possibilités de mise en équivalence des structures des deux langues, à partir de l'analyse d'un corpus traductionnel roumain-français comportant, à côté d'un certain nombre d'exemples extraits d'oeuvres littéraires traduites en français, des exemples de la langue courante, dont plusieurs figurent dans les dictionnaires.

Puisque – comme nous venons de le dire – c'est le critère syntaxique qui est essentiel dans l'analyse des adjectifs adverbialisés du roumain, nous allons

regrouper les emplois adverbiaux des quatre lexèmes dont nous nous occupons ici en fonction des types de contextes dans lesquels ils apparaissent, ce que nous représenterons dans le tableau ci-dessous :

Adv	+ V fini	+ <i>a fi</i> (constr. Impers.)	Phrase averbale excl.	+ Part. passé	+ Adj
<i>bun</i>	–	+	+	+	–
<i>rău</i>	+	+	+	+	+
<i>frumos</i>	+	+	+	+	+
<i>urât</i>	+	+	+	+	+

Nous envisagerons donc les situations suivantes :

- adverbess incidents à des verbes finis, fonctionnant comme compléments auprès de verbes à un mode personnel ;
- adverbess incidents au verbe *a fi* « être », dans des structures impersonnelles ;
- adverbess employés de façon indépendante, dans des phrases averbales exclamatives (le verbe *a fi* est sous-entendu) ;
- adverbess déterminants de participes passés (que l'on peut interpréter comme des équivalents d'adjectifs) ;
- adverbess incidents à certains adjectifs.

Nous décrirons de manière succincte chacun de ces emplois et nous présenterons les diverses possibilités de traduire en français les quatre adverbess du roumain soumis à l'analyse (et les structures où ils s'insèrent) évidemment, sans aucune prétention à l'exhaustivité.

2. Adverbess incidents à des verbes finis

2.1. *Rău*

L'adverbe *rău* connaît une grande diversité d'emplois ; il apparaît souvent dans des structures figées ou quasi-figées. *Rău* a pour correspondant en français l'adverbe *mal*, tout en admettant aussi d'autres équivalents adverbiaux. L'analyse des exemples met en lumière également divers procédés de traduction utilisés, tels que : modulation, transposition,

explicitation, équivalence globale ou idiomatique. Plusieurs solutions sont parfois possibles.

- *rău* → fr. *mal*

Lucrurile merg rău. → *Les choses vont mal.*

A se simți rău → *Se sentir mal*

A ajunge rău → *Tourner mal*

A se avea rău cu cineva → *Être mal avec quelqu'un.* (DRF)

Îi stă / îi șade rău cu rochia asta. → *Cette robe lui va mal / ne lui sied pas.* (DRF)

Prințul afectase a cunoaște rău limba română... (G. Călinescu)
→ *Feignant de mal connaître le roumain...* (trad. I. Herdan)

Nu-mi plac cărțile care se sfârșesc rău... (C. Petrescu) → *J'aime pas les livres qui finissent mal...* (trad. I. Herdan)

De façon générale, *rău* est postposé au verbe, mais on le retrouve également avant le verbe (construction régionale ou archaïsante) :

Mă doare rău / Rău mă doare... → *Cela me fait très mal.*

Dans les phrases négatives, *rău* accepte comme déterminants des adverbes tels que *deloc* « (pas) du tout » ou *(nu) prea* « pas trop » :

Nu cântă rău deloc. → *Elle ne chante pas mal du tout.*

Nu s-a descurcat prea rău. → *Il ne s'en est pas mal tiré.* (DRF)

On notera, dans plusieurs exemples, la présence du couple antonymique *bine – rău* (*bien –mal*) :

De bine de rău → *Tant bien que mal* (locution)

Eu o duceam și mai rău și mai bine, cum da Dumnezeu. (M. Sadoveanu) → *En ce qui me concerne, les choses allaient tantôt bien, tantôt mal, c'est-à-dire à la grâce de Dieu.* (trad. G. Boeșteanu)

După ce ne-am pus bine-rău gura la cale, ne-am covrigit împrejurul focului. (I. Creangă) → *Après avoir tant bien que mal contenté notre ventre, on s'est recroquevillé autour du feu.* (trad. Y. Augé, E. Vianu)

- (*cel*) *mai rău* (le comparatif ou le superlatif) → fr. *plus mal*, (vx., litt.) *pis* ; *davantage*

Lucrurile merg tot mai rău. → *Les choses vont toujours plus mal / de plus en plus mal / de mal en pis.*

Cu atât mai rău → *Tant pis* (locution)

Se încurca și mai rău ... (I. Creangă) → *Il ne faisait que s'embrouiller davantage ...* (trad. Y. Augé, E. Vianu) (trad. littérale : « encore plus mal »)

- *rău* → fr. (très) *fort*

Se scarpină rău rău... (Forumul animale.ro <<http://www.animale.ro>>) → *Il se gratte très très fort.*

Iar m-a apucat; dar rău, rău de tot! (I. L. Caragiale) → *Ça me reprend. Mais alors, fort, plus fort qu'avant!* (trad. P. Bentz-Fauci)

On peut remarquer, dans les deux derniers exemples, la répétition à valeur intensive de l'adverbe *rău*, ainsi que la présence du renforçant *de tot* (« tout à fait »).

- *rău* → fr. *fortement*

A șchiopăta rău → *Boîter fortement* (DRF)

- *rău* → fr. *péniblement*

A o duce rău → *Vivre péniblement* (DRF)

- autres traductions :

- SP, avec explicitation (substitution explicite, Țenchea 2003)

Câinele l-a mușcat rău. → *Le chien l'a mordu jusqu'au sang.* (DRF)

- double transposition (V + Adv → V opérateur + N + Adj) :

A arăta rău → *Avoir mauvaise mine* (locution)

A o duce rău → *Mener une vie dure* (transposition et étouffement: V + Adv → V + N + Adj)

- équivalence globale : locution verbale (V + *rău*) → verbe

A-i părea rău → *Regretter*

- équivalence globale : V + *rău* → locution verbale

Inima-ncepe să bată rău... (I. L. Caragiale) → *Mon cœur se met à battre la chamade.* (trad. P. Bentz-Fauci) (trad. littérale : « très fort »)

- modulation par double antonymie (structures négatives)

A-i merge cuiva rău → Ne pas prospérer; ne pas avoir de chance, manquer de chance. (DRF)

2.2. Frumos

Frumos admet comme équivalents en français des adverbes de manière ou des adjectifs employés adverbialement, choisis en fonction des significations actualisées par le contexte :

- *joliment*
Scrie foarte frumos. → Il écrit très joliment.
- *gentiment*
Trebuie să-i rogi frumos. → Tu dois les prier gentiment.
- *bien*
... ce frumos cântă (...). (G. Călinescu) → Dieu, qu'il joue bien!
(trad. I. Herdan)
- *bon*
Miroase frumos. → Ça sent bon.
- *soigneusement*
Își pieptăna barba frumos... (I. Creangă) → Il peigna soigneusement sa barbe... (trad. Y. Augé, E. Vianu)
- autres traductions :
 - transposition adverbe → adjectif :
Stai frumos! → Tiens-toi tranquille!
 - transposition V + Adv → V + N + Adj :
Așa încât în loc să trăim prost aici, am putea trăi frumos și curat acolo. (C. Petrescu) → De sorte qu'au lieu de vivre ici dans de mauvaises conditions nous pourrions aller mener là-bas une vie propre et belle. (trad. I. Herdan)
 - équivalence globale (locution impersonnelle) :
Nu șade frumos să ne dăm în spectacol. → Il / Ce n'est pas convenable de / Il ne faut pas se donner en spectacle.

Frumos peut être employé par antiphrase, avec une connotation négative, pour exprimer la réprobation :

Frumos îți șade să minți ! → Tu n'as pas honte de mentir !

Il faudra mentionner aussi un emploi particulier de l'adverbe *frumos*, sans correspondant exact en français : il se rapporte non pas au procès proprement dit, mais plutôt à une certaine attitude du sujet agissant dans une situation particulière. *Frumos* signifie alors « tout simplement, sans faire aucun commentaire ». En cas d'ambiguïté, c'est le contexte qui décidera de l'interprétation de *frumos*, comme dans l'exemple ci-dessous :

Mă îmbrac frumos și ies. → Je m'habille (sans rien dire) et je pars.

Dans la traduction on peut d'ailleurs utiliser comme équivalent de *frumos* « tout simplement » :

Când nu-mi place o anumită chestie mă ridic frumos de pe scaun și plec. (Google) → *Quand il y a quelque chose que je n'aime pas, je me lève tout simplement, et je m'en vais.*

2.3. *Urât*

En tant que déterminant d'un verbe, *urât* peut avoir pour équivalents : *mauvais* (en emploi adverbial), des adverbes en *-ment* tels que *laidement*, *ignoblement*, ou des locutions adverbiales (par exemple *de travers*) ; d'autres équivalences sont également possibles pour rendre ses différentes significations.

- *mauvais*
A mirosi urât → *Sentir mauvais*
- *laidement*
S-a comportat urât față de mine. → *Il s'est comporté laidement à mon égard.*
- *ignoblement*
A se purta urât cu cineva → *Se comporter ignoblement à l'égard de quelqu'un.* (DRF)
- *de travers*
A se uita urât la cineva → *Regarder quelqu'un de travers* (DRF)
- équivalence indirecte par transposition et étoffement : V + Adv → V + N (+Adj)
A se uita urât la cineva → *Lui jeter des regards noirs* (DRF)
A visa urât → *Faire de mauvais rêves /des cauchemars*
A vorbi urât → *Dire des gros mots*

3. *A fi* « être » + Adv (locutions verbales impersonnelles)

Dans cet emploi, *bun, rău, frumos* et *urât* sont identifiés en roumain comme étant des adverbes (*a fi* + Adv) ; en français, les termes correspondants sont interprétés comme des adjectifs (*il* + *être* + Adj). La structure impersonnelle *a fi* + Adv est parfois employée seule, mais souvent elle est suivie d'une proposition subordonnée sujet, introduite par la conjonction *că* (fr. *que* + Ind) ou *să* (fr. *que* + Subj / *de* + Inf), ou bien par le syntagme *de* + supin (fr. *à* + Inf).

3.1. *Bun*

La locution *E bun* (forme régionale: *...-i bun*) apparaît dans un emploi exclamatif, admettant pour équivalents en français (*c'est bon !*, (*c'est bien !* (= *c'est d'accord*)).

Boierul a venit acasă? strigă moșneagul către ei. – Venit, venit! răspunse cineva, cu glas răgușit. – Iaca-i bun ... mormăi moșneagul mai mult în sine. (M. Sadoveanu) → Le boyard est rentré? leur cria le vieillard. – Oui, rentré! répondit quelqu'un d'une voix rauque. – Alors, c'est bien, marmonna le père Năstase comme pour soi-même. (trad. G. Boeșteanu)

Pour ce qui est des phrases assertives, seul l'adverbe *bine* peut y être employé, dans la locution impersonnelle *e bine să...* (fr. *il est bon de...*).

3.2. *Rău*

- *e (mai) rău* (var. rég. *rău-i*) → *c'est mal / pis* ou équivalence indirecte : transposition (Adv → Adj *pire*), reformulation :

Rău-i cu rău, dar mai rău făr' de rău. (I. Creangă) → C'est mal avec le mal, mais sans le mal c'est encore pis! (trad. Y. Augé, E. Vianu)

Rău e când ai a face cu oameni care se tem și de umbra lor! (I. Creangă) → Il n'est pire chose que d'avoir affaire à des gens qui ont peur même de leur ombre. (trad. Y. Augé, E. Vianu) (trad. littérale « c'est mal quand... »)

Când ne-o fi mai rău, tot așa să ne fie! (I. Creangă) → Que nos plus mauvais moments ressemblent à celui-ci! (trad. Y. Augé, E. Vianu) – reformulation (trad. littérale « quand ce nous sera pire »)

- *e rău / (mai) rău e să* + V Subj. → fr. *il est (plus) mal de* + V Inf :

Rău e să nu bei. Și mai rău e să bei vin prost, după ce ai băut vin bun. (M. Sadoveanu) → Il est mal de ne pas boire. Mais plus

mal encore de boire du mauvais vin, après en avoir bu du bon.
(trad. G. Boeșteanu)

Bine e să bei vin bun; rău e să umbli după aceea. (M. Sadoveanu) → *Il est bon de boire du bon vin, mais il est mal de vouloir cheminer ensuite.* (trad. G. Boeșteanu)

- *nu-i rău să + V Subj* → fr. *ce n'est pas mauvais que + V Subj.* ou équivalence indirecte :

Nu-i rău, măi Ștefane, să știe și băietul tău oleacă de carte... (I. Creangă) → *Ce n'est pas mauvais, tu sais, Ștefan, que ton fils apprenne un peu...* (trad. Y. Augé, E. Vianu)

... dar n-ar fi rău să-l dezarmăm cu desăvârșire... (I. L. Caragiale) → *... mais je ne serais pas fâché de lui couper l'herbe sous les pieds...* (trad. P. Bentz-Fauci) – reformulation impliquant une modulation, un changement de structure actancielle (trad. littérale « ce ne serait pas mauvais que... »)

- *(e) (mai) rău de (cineva)* : le correspondant exact en français « c'est mal / pire pour quelqu'un » n'étant pas d'un usage courant, on peut avoir recours à des traductions assez diverses :

Noroc mare că nu ne pune să le și cântăm, c-ar fi și mai rău de capul nostru cel hodorogit! (I. Creangă) → *Encore heureux qu'on ne nous les fasse pas chanter, ça serait bien pire pour notre malheureuse caboche déjà détraquée!* (trad. Y. Augé, E. Vianu) – traduction proche de la phrase de départ.

Dascălul nu ne mai primea în școală, Irinuca nu ne putea vindeca, (...), merindele erau pe sfârșite, rău de noi! (I. Creangă) → *Le maître ne nous recevait plus à l'école, Irinuca ne pouvait pas nous guérir, (...), nos provisions tiraient à leur fin, misère de nous!* (trad. Y. Augé, E. Vianu) – phrase exclamative avec ellipse du verbe *a fi / être*.

Și să te cărăbănești de-aici; că de nu, e rău de tine! (Creangă) → *Et déguerpis au plus vite, parce que, sans ça, il t'en cuira...* (trad. Y. Augé, E. Vianu) – emploi d'une locution verbale

E rău de copilul crescut în huzur și ajuns deodată de izbeliște. (G. Călinescu) → *C'est pas drôle d'avoir été gâté et puis, patatras, de se retrouver dans la mouise.* (trad. I. Herdan) – reformulation (trad. littérale « c'est mal pour l'enfant élevé dans l'aisance »).

3.3. Frumos

Nous distinguerons les constructions affirmatives et les constructions négatives avec *a fi* où apparaît l'adverbe *frumos*.

- Constructions affirmatives, souvent des exclamations qui expriment une appréciation très positive du locuteur vis-à-vis de la situation énoncée. Le verbe *être* peut se trouver à diverses formes (indicatif présent, imparfait, conditionnel). Traductions possibles :

- *E frumos* (variante régionale : *frumosu-i* ; *era frumos / frumos era*)
→ fr. *c'est beau*

Ar fi mult prea frumos ! → *Ce serait trop beau!*

E prea frumos ca să fie adevărat! → *C'est trop beau pour être vrai !* (DRF)

Ai, frumosu-i când se topește omăturile... (M. Sadoveanu) → *Que c'est beau quand la neige commence à fondre...* (trad. G. Boeșteanu)

Parfois on a recours à des équivalences indirectes (transposition et explicitation : Adv → N + Adj) :

Și, Doamne, frumos era pe atunci... (I. Creangă) → *Ah! Seigneur, quelle bonne vie c'était alors...* (trad. Y. Augé, E. Vianu)

- *E frumos* (avec référence au temps qu'il fait) → fr. *il fait beau* (locution impersonnelle)

Era frumos și cald... → *Il faisait beau, chaud ...*

- *E frumos că* + V Ind → fr. *c'est gentil de* + V Inf

(E) frumos din partea ta că mă ajuți. → *C'est (bien) gentil à toi de m'aider.*

- *E frumos să* + V Subj → fr. *c'est beau de* + Inf

E frumos să visezi. → *C'est beau de rêver.*

- *E frumos de* + supin → fr. *c'est joli à* + Inf :

... mai ales duminica la biserică, la horă, unde-i frumos de privit... (Creangă) → *... surtout le dimanche, à l'église, à la ronde, où c'est si joli à voir...* (trad. Y. Augé, E. Vianu)

- Constructions négatives :

- *nu e frumos* → fr. *ce n'est pas bien*

Nu e frumos... (titre, A. Pleșu, *Dilema veche* 101, 22.12.2005) →
Ce n'est pas bien...

- *nu-i frumos că* + V Ind → fr. *ce n'est pas (c'est pas) bien que* + V
 Subj

Nu-i frumos că l-ai mințit. → *Ce n'est pas bien que tu lui aies
 menti.*

- *nu-i frumos să* + V Subj → fr. *ce n'est pas (c'est pas) beau / joli de* +
 V Inf, *ce n'est pas (c'est pas) joli que* + V Subj :

Nu-i frumos să minți! → *Ce n'est pas beau / C'est pas joli de
 mentir!*

Nu-i frumos să-i ascunzi asta. → *C'est pas joli que tu lui caches
 ça.*

3.4. *Urât*

Il apparaît surtout dans des constructions affirmatives : *e urât să* + V Subj.
 → fr. *c'est laid / c'est vilain / c'est moche de* + V Inf ; *il est malséant de* + V
 Inf.

E urât să minți. → *C'est laid / vilain / moche de mentir.*

E urât să vorbești când mănânci. → *C'est laid de / Il est
 malséant de parler en mangeant.* (DRF)

E urât să îmbătrânești. → *C'est moche de vieillir.*

Il est susceptible d'apparaître aussi dans des phrases négatives : *nu e urât
 să* + V Subj → fr. *ce n'est pas mal de* + V Inf.

Chiar nu e urât să mori când ai trăit din plin. (Google) → *Ce
 n'est vraiment pas si mal de mourir quand on a eu une vie bien
 remplie.*

4. *Phrase averbale - emploi exclamatif*

4.1. *Bun*

On peut constater le passage vers un emploi interjectif ; on a affaire ici à un
 exemple de conversion pragmatique (Pop 2000) : *bun* devient un marqueur
 discursif, un ponctuant, tout comme *bon* du français. Il indique un
 changement dans le discours, introduit une information nouvelle ou conclut
 une information antérieure. *Bun!* sera traduit en français par (*C'est*) *bon*
 (avec ou sans le verbe *être*).

E gata masa! – Bun. (= bine) (GLR) → Le déjeuner est prêt! – C'est bon.

Ne vedem la ora 7 în Piața Universității. – Bun, rămâne stabilit așa. (= bine) (GLR) → Rendez-vous à 7 heures, place de l'Université. – Bon, c'est entendu.

Bun! zise el în gândul său. (I. Creangă) → Bon! se dit-il. (trad. Y. Augé, E. Vianu)

Bun, zise Dănilă în gând; las'că te-oiu chiuu eu! (I. Creangă) → Bon, se dit Dănilă. Je sais brailleur, ne crains rien... (trad. Y. Augé, E. Vianu)

Bun. Dar să ne întoarcem la ale noastre ... → Bon. (= D'accord / Voilà qui est bien.) – Mais revenons à ce qui nous préoccupe / à nos moutons.

4.2. Rău

Rău exclamatif employé seul exprime la désapprobation ; il peut être traduit par *Ce n'est pas (c'est pas) bien ! C'est mal !*, avec explicitation du verbe copule :

Rău, Petre, rău! (Internet) → C'est pas bien, Petre, c'est pas bien !

4.3. Frumos

On peut relever deux emplois différents de *frumos* exclamatif :

- un emploi valorisant, exprimant l'admiration, rendu en français par *c'est (très) beau* (ou autres solutions) :

Frumos! comentă ca pentru sine arhitectul. (G. Călinescu) → C'est très beau ! déclara l'architecte, comme à part soi. (trad. I. Herdan)

Foarte frumos exprime plutôt l'approbation, étant synonyme de *foarte bine* « très bien » :

Iar cele rămase ți le închin măriei tale și acestui popă franțuz ... – Foarte bine și foarte frumos! răspunse cu tărie beizade Alecu. (M. Sadoveanu) → Ceux qui restent, je les offre à Votre Altesse et à ce pape français... – À merveille! s'exclama le prince. (trad. A. G. Boeșteanu)

- un emploi ironique, avec une connotation négative (par antiphrase ; emploi familier), traduit en français par : *C'est du beau ! C'est du joli !* (= c'est tout le contraire).

Trădare! Bravos! Fănică trădător! Frumos! (Caragiale) → Trahison? Bravo! Fănică trăitre! C'est du beau!... (trad. P. Bentz-Fauci)

On constate, dans les deux cas, la présence obligatoire en français du verbe copule (*c'est*).

4.4. *Urât*

Urât est rarement employé dans des exclamations ; il apparaît surtout dans le contexte *Urât din partea cuiva* → fr. *C'est pas bien / C'est pas gentil (de la part de quelqu'un)*, où il exprime la désapprobation vis-à-vis du comportement d'une personne.

Urât din partea ta! → C'est pas bien / C'est pas gentil de ta part.

5. Adverbes incidents à des participes passés

5.1. *Bun*

On peut relever un seul emploi (figé) de *bun* dans ce type de contexte : V copule + *bun(ă)* + participe passé *făcut* « fait », où *bun(ă)* fonctionne comme simple renforçant. En français on pourrait éventuellement utiliser l'adverbe *bien* ou recourir à d'autres solutions.

Ce-i făcut e bun făcut. → Ce qui est fait est (bien) fait.

Atunci ceilalți nemişcându-se încotro șovăi, diata rămase bună făcută. (I. Creangă) → Les autres, ne sachant que dire, acceptèrent le partage comme tel. (trad. Y. Augé, E. Vianu)

On a opéré ici une modulation, plus exactement un changement de structure actancielle (à comparer avec cette « traduction » plus proche de l'original, sans être littérale : « le partage resta bien décidé »).

5.2. *Rău*

Rău apparaît assez souvent comme déterminant d'un participe passé (qui fonctionne en fait comme adjectif). Structure : (*a fi*+) *rău* + participe passé (ou participe passé + *rău*). *Rău* est traduit en français par *mal* ou *méchamment*.

A fi rău văzut de cineva → Être mal vu de quelqu'un

A fi rău sfătuit → Être mal conseillé

A fi rău intenționat → Être mal intentionné

Un costum rău croit → Un costume mal coupé

Această stradă este rău pavată ... (G. Călinescu) → *Cette rue est mal pavée...* (trad. I. Herdan)

... îmbrăcat rău, cu cravata strâmbă... (G. Călinescu) → *... mal habillé, sa cravate de travers ...* (trad. I. Herdan)

Era otrăvit rău. (C. Petrescu) → *Il était méchamment contrarié.* (trad. J.-L. Courriol)

La construction avec *rău* peut être renforcée par *de tot* « tout à fait, complètement » :

E amețit rău de tot. (I. L. Caragiale) → *Il est complètement abruti.* (trad. P. Bentz-Fauci)

... că nu-ș ce-avea, era turbat rău de tot. (I. L. Caragiale) → *... je sais pas c'qu'il avait, enragé, on aurait dit, enragé!* (trad. P. Bentz-Fauci) – L'intensité de l'état du personnage est rendue en français par la répétition du participe-adjectif (construction caractérisée par l'oralité).

5.3. *Frumos*

La traduction peut avoir recours à un adverbe tel que *bien, joliment*, ou à d'autres solutions :

... un drăguț de biciușor de curele, împletit frumos... (I. Creangă) → *un petit martinet de lanières bien tressé...* (trad. Y. Augé, E. Vianu)

Și fetele, și flăcăii, gătiți frumos, ca în zi de sărbătoare... (I. Creangă) → *Filles et garçons, dans leurs beaux habits des jours de fête...* (trad. Y. Augé, E. Vianu) – On a opéré ici une transposition : *gătiți frumos* « joliment habillés » est traduit par *dans leurs beaux habits*.

5.4. *Urât*

Dans ce type de contexte, *urât* peut avoir pour équivalents *laidement, vilainement*.

O carte urât legată. → *Un livre vilainement relié.* (DRF)

6. Adverbes incidents à des adjectifs

Les lexèmes qui font l'objet de cette étude peuvent – à l'exception de *bun* – être employés comme adverbes déterminants d'adjectifs.

6.1. Rău

L'adverbe *rău* est souvent employé comme terme renforçant, intensif d'adjectif : il sert à intensifier l'expression d'une qualité, souvent négative, mais aussi positive, présente à un très haut degré, presque excessivement, et qui agresse les sens. La langue parlée offre des exemples très intéressants, parfois très expressifs.

Nous citons d'abord le syntagme *rău bolnav* (où *rău* peut être précédé de *foarte* « très », à la différence des exemples qui suivront) :

A fi rău bolnav → Être très malade / gravement malade

... *rămân singură și ambetată; sunt foarte rău bolnavă : vino negreșit...* (I. L. Caragiale) → ... *reste seulette et languissante, garderai lit, maladie grave, viens...* (trad. P. Bentz-Fauci)

Le traducteur a opéré ici une transposition, en traduisant *foarte rău bolnavă* (Adv + Adj) par *maladie grave* (Adj → N et Adv → Adj), dans un style télégraphique.

Dans les autres exemples (assez fréquents dans la langue parlée), on identifie la structure *a fi / a părea* (avec ellipse possible du verbe *a fi*) + Adj + *rău* (« méchamment »), où *rău* est toujours postposé à l'adjectif (ce qui fait d'ailleurs qu'il y a deux accents dans le groupe de l'adjectif). Dans ce contexte, l'adverbe *rău* admet de nombreux équivalents français : *très, fort, extrêmement, terriblement, méchamment, rudement, bigrement, diablement, bougrement, drôlement, salement, vachement*. On peut recourir encore à d'autres solutions (phrases exclamatives), qui relèvent toutes de l'usage oral.

A fost o chestie ciudată rău. (Star, 16, sept. 2002) → *Ç'a été une affaire fort bizarre.*

Sînt ciudați rău, da'rău, rău! (TV, Divertis, 24.02.2008) → *Ils sont très bizarres, mais alors bizarres !*

E prost rău! → *Il est très bête / bête comme ses pieds. / Il est bête, mais bête ! / Mais alors qu'est-ce qu'il est bête !*

Am o colegă blondă. Dar blondă rău! (oral, Prima TV, 2007) → *J'ai une collègue blonde, mais alors blonde ! (Elle est terriblement / méchamment blonde !)*

Les cas les plus intéressants sont ceux où *rău* détermine un adjectif valorisant, tel que *bun* « bon »¹, *frumos* « beau », *deștept* « intelligent ».

¹ On a affaire ici à un oxymoron, tout comme dans le cas d'un exemple célèbre en roumain, *Curat murdar !* (I.L. Caragiale), signifiant « proprement sale ».

Bun vin, bun rău! (oral, ProTV, 20.02.2003) → *Très bon, ce vin, il est drôlement bon !* (littér. « méchamment bon ») –

Ești frumoasă rău! (oral, TVR, 2007) → *T'es vachement belle !*

Pare deștept rău! (TVR1) → *Il a l'air vachement intelligent.*

Și mă bucur că rămâne cu ofițerul Min, e drăguț rău și îmi place cum râde ! (Google) → *Je suis contente qu'elle reste avec l'officier Min. Il est rudement gentil et j'aime bien son rire !*

6.2. *Frumos*

Cet emploi de *frumos* est très rare, et il est possible dans le contexte d'un adjectif qui provient d'un verbe. Dans l'exemple ci-dessous, la traduction offre une explicitation (grâce à la recatégorisation groupe adjectival → proposition relative, qui rejoint la paraphrase possible du roumain : *care curge frumos*, littér. « qui coule joliment »), ainsi qu'une modulation (*claire*) :

Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare. (Creangă) → *J'aimais mon village avec l'Ozana, sa jolie rivière qui coule claire...* (trad. Y. Augé, E. Vianu)

6.3. *Urât*

Cet emploi de *urât* est également rare, étant possible, comme dans le cas de *frumos*, dans le contexte d'un adjectif qui provient d'un verbe. La traduction a recours, là encore, à une explicitation par amplification (proposition relative comportant l'adverbe *mauvais*) :

Urât mirositor → *Qui sent mauvais.*

7. Conclusion

7.1. En étudiant les emplois adverbiaux de *bun*, *rău*, *frumos* et *urât*, nous avons constaté certaines différences entre les quatre lexèmes du roumain. La conversion grammaticale (adjectif → adverbe) fonctionne très bien pour *rău*, *frumos* et *urât*, qui peuvent apparaître dans tous les types de contextes que nous avons définis, tandis que *bun* n'accepte que quelques emplois adverbiaux limités, vu l'existence de l'adverbe *bine* « bien ». Cependant, il connaît un emploi particulier, résultat d'une conversion pragmatique : *bun* est devenu un marqueur du discours, tout comme son correspondant français *bon*.

Lorsqu'on considère les différents types de structures syntaxiques qui définissent l'emploi de ces adverbes, on peut constater, là encore, certaines

différences (compatibilités avec certains termes, fréquence, interprétation sémantique liée à tel contexte déterminé).

Dans les structures à verbe fini, les adverbes de manière *rău*, *frumos* et *urât* servent à caractériser des procès, dans une perspective valorisante vs dévalorisante. *Frumos* connaît aussi un emploi particulier, se rapportant à une certaine façon d'agir du sujet. C'est l'adverbe *rău* qui est le plus fréquemment employé comme déterminant d'un verbe.

Employé dans une locution impersonnelle avec le verbe *a fi*, *bun* sert à exprimer l'accord de l'énonciateur vis-à-vis de l'action qui vient d'être mentionnée comme accomplie ; quant aux adverbes *frumos* vs *rău* et *urât*, ils apparaissent dans des constructions très variées où l'on précise l'« objet » de la caractérisation valorisante vs dévalorisante, à savoir l'action ressentie soit comme belle, convenable, agréable, etc., soit comme mauvaise, nuisible, désagréable, etc.

Dans les phrases averbales exclamatives, les quatre adjectifs adverbialisés ont une fonction pragmatique, exprimant soit l'accord, l'approbation, soit la désapprobation vis-à-vis d'une action, d'un état, d'une attitude, etc. *Bun* est même devenu un mot du discours, une sorte d'interjection. *Frumos* exprime un jugement valorisant, l'admiration, ou tout simplement l'approbation, mais il peut également exprimer – par antiphrase – un jugement dévalorisant, une réaction ironique. *Rău* et *urât* – peu fréquents dans ce type d'emploi – expriment, tous les deux, la désapprobation vis-à-vis d'une situation ressentie comme négative ou vis-à-vis du comportement de quelqu'un.

Les constructions où les adverbes étudiés sont incidents à un participe passé (employé comme adjectif) sont moins fréquentes. Ils expriment dans ce cas une appréciation valorisante ou dévalorisante par rapport à un état-qualité, résultat d'un procès. C'est l'adverbe *rău* qui apparaît le plus souvent dans ce type de contexte. Quant à *bun*, il apparaît dans une seule séquence figée.

Sur les quatre lexèmes analysés, seuls trois peuvent être employés comme adverbes incidents à des adjectifs, *bun* étant exclu de cet emploi. *Frumos* et *urât* se retrouvent rarement dans ce type de contexte, devant un adjectif dérivé d'un verbe, dans des syntagmes semi-figés. En revanche, *rău* apparaît souvent, dans la langue parlée, comme intensif d'adjectif, même lorsqu'il s'agit de qualifications positives.

7.2. Les solutions de traduction que nous avons pu mettre en évidence sont très variées ; on enregistre souvent des équivalents multiples, soumis au choix du traducteur. De façon générale, il existe une correspondance entre les structures du roumain et celles du français. Cependant, au cours du

processus de traduction il faut prendre en considération les contraintes du contexte dans la langue source, aussi bien que celles du système et de l'usage dans la langue cible, ce qui met souvent en jeu des procédés autres que la traduction littérale.

Dans la traduction des quatre adverbes du roumain que nous avons étudiés, on peut avoir recours à plusieurs types d'équivalences : directe, indirecte et idiomatique². Assez souvent, ces adverbes ont pour équivalents en français des adverbes, des adjectifs adverbialisés ou des locutions adverbiales, susceptibles de rendre les significations particulières actualisées dans différents contextes. Dans certains cas, on a affaire à des modulations (changement de structure actancielle, modulation par double antonymie...), à des transpositions simples (adverbe → adjectif) ou accompagnées d'un étoffement (par exemple : verbe + adverbe → verbe opérateur + nom + adjectif). L'opération de traduction peut mettre en jeu des structures figées, dans l'une ou l'autre des deux langues ; par exemple : locution (V + Adv) → verbe, ou V + Adv (combinaison libre) → locution verbale. On a également recours à des reformulations complexes de toute la phrase, qui signalent un changement de point de vue dans la langue cible. Le procédé de l'explicitation est utilisé de façon obligatoire dans le cas des formules à fonction pragmatique ; ainsi, la traduction en français des phrases exclamatives averbales du roumain requiert en français la présence du verbe copule *être*, sous la forme du présentatif *c'est* ; les équivalents français des adverbes *frumos* et *urât* incidents à un adjectif sont des propositions relatives, résultat d'une transposition (recatégorisation) accompagnée d'une amplification.

Sur le plan sémantique, on peut remarquer le rapprochement qui s'établit parfois, dans le passage du roumain vers le français, entre les termes appartenant à la série des évaluatifs valorisants (ainsi *frumos* traduit par *bien*), ou entre les termes dévalorisants (*urât* traduit par *mal*). La recherche des équivalents de ces termes est souvent orientée par leur emploi dans certains registres de langue (nous l'avons montré, par exemple, pour l'adverbe *rău* incident à des adjectifs).

Nous remarquerons enfin que, dans la zone discursive où se situent les quatre adverbes du roumain et leurs équivalents français, on enregistre beaucoup de collocations consacrées par l'usage, des constructions plus ou moins figées que le traducteur devra prendre en considération.

² Voir les types d'équivalence définis par Ballard (1993).

Références des exemples

- CARAGIALE, Ion Luca. *Opere. Teatru, proză, versuri*. București : Editura Grai și suflet – Cultura Națională, 2003.
- CARAGIALE, Ion Luca. *Théâtre*. București : Coédition UNESCO – Regia autonomă Monitorul Oficial, 2002. Traduit du roumain par Paula Bentz-Fauci.
- CĂLINESCU, George. *Scrinul negru*. București : Editura pentru Literatură, 1968.
- CĂLINESCU, George. *La commode noire*. București : Editura Minerva, 1983. Traduit du roumain par Ion Herdan.
- CREANGĂ, Ion. *Opere. Oeuvres*. București : Editura Meridiane, 1963. Traduit du roumain par Yves Augé et Elena Vianu.
- PETRESCU, Camil. *Patul lui Procust*. București : Editura Minerva, 1976.
- PETRESCU, Camil. *Le lit de Procuste*. București : Editura Minerva, 1984. Traduit du roumain par Ion Herdan.
- SADOVEANU, Mihail. *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*. București : Editura Eminescu, 1973.
- SADOVEANU, Mihail. *Le Signe du Cancer*. București : Editura Minerva, 1981. Traduit du roumain par Aurel George Boeșteanu.

Bibliographie

- Academia Română. *Gramatica limbii române*. București : Editura Academiei Române, 2005. (GLR).
- BALLARD, Michel. « L'unité de traduction. Essai de redéfinition d'un concept ». In : BALLARD, Michel, éd. *La traduction à l'université. Recherches et propositions didactiques*. Presses Universitaires de Lille, 1993, 223-262.
- CRISTEA, Teodora. *Stratégies de la traduction*. 2^e éd. București : Editura Fundației „România de mâine”, 2000 [1998].
- GOES, Jan, MOLINE, Estelle, éd. *L'adjectif hors de sa catégorie*. Artois Presses Université, 2010.
- GREVISSE, Maurice. *Le bon usage*. 13^e éd. refondue par André Goosse. Paris - Louvain-la-Neuve : Duculot, 1993.
- GUIMIER, Claude. *Les adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*. Paris : Ophrys, 1996.
- JAYEZ, Jacques. « Bon: le mot de la fin », Université de Genève, 23.03.2004 (Version 18.03.2004) <<http://perso.ens-lsh.fr/jjavez/bon.pdf>> (05.07.2007).
- POP, Liana. *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogénéités discursives*. Louvain – Paris : Éditions Peeters, 2000.
- ȚENCHEA, Maria. « Explicitation et implicitation dans l'opération traduisante ». In : BALLARD, Michel, EL KALADI, Ahmed, éd. *Traductologie, linguistique et traduction*, Artois Presses Université, 2003, 109-126.
- ȚENCHEA, Maria. « Bun « bon » vs rău « mauvais / méchant », frumos « beau » vs urât « laid » : emplois nominaux et équivalents en français. (à paraître)

Dictionnaires

- CHRISTODORESCU, Anca- Maria, KAHANE, Zelma, BALMUȘ, Elvira. *Dicționar român-francez*, ed. a III-a revizuită. București : Mondero, 1992.

- CRISTEA, T., CUNITA, A., VISAN, V., éds. *Dictionnaire roumain-français*. Paris : L'Harmattan, 1994. (DRF)
- DEX - Dicționar explicativ al limbii române*. <<http://dexonline.ro>>.
- Dicționarul explicativ al limbii române. DEX*. București : Editura Academiei R.S. România, 1975.
- Dicționarul explicativ al limbii române. DEX* 2e éd. București : Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2001.
- LEXILOGOS, *Dictionnaire roumain-français*. <http://www.lexicologos.com/roumain_langue_dictionnaires.htm>
- TLFi - Trésor de la Langue Française informatisé*. <atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Paris : CNRS Éditions, 2004.

III. Comptes rendus

Ramona Malița, *Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires.*

Ioana Puțan

Georgiana Lungu-Badea, *Tsepeneag et le régime des mots*

Ramona Malița

Dialogues francophones, n° 16/2010,
« Les francophonies au féminin »

(présentation des éditeurs)

Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea, Mirela Pop (éds.),
(En) Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s)
et pratiques traductionnelles

(présentation des éditeurs)

Translationes n°1/2009, « Traduire le culturème »

(présentation de l'éditeur)

Translationes n°2/2010, « (En)Jeux esthétiques
de la traduction »

(présentation de l'éditeur)

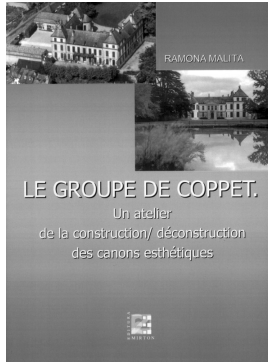
Muguraș Constantinescu, Elena-Brândușa Steiciuc, *Atelier de*
traduction n° 11/2009, Dossier « Identité, diversité et visibilité
culturelles dans la traduction du discours littéraire

francophone (I) »

Dana Știubea

Muguraș Constantinescu, Elena-Brândușa Steiciuc,
Atelier de Traduction n° 12/2009, Dossier « Identité,
diversité et visibilité culturelles dans la traduction
du discours littéraire francophone (II) »

Ioana Puțan



Ramona MALIȚA, *Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires.*

Timișoara : Editura Mirton, 2007, 192 p. ISBN : 978-973-52-0291-0

En 2007, Ramona Malița publie son quatrième ouvrage, *Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires*, consacré à la première vague du romantisme français, représentée par le Groupe de Coppet, et à sa volonté de construire / déconstruire les canons esthétiques.

L'ouvrage est structuré en deux grandes parties : « Les canons littéraires et esthétiques. Une approche théorique » et « Le Groupe de Coppet ». Il comporte aussi un avant-propos, une conclusion, des annexes (la bibliographie du Groupe et la liste des personnalités qui ont séjourné à Coppet et qui ont participé aux séances littéraires du Cénacle), des résumés et une bibliographie.

Dans l'« Avant-propos », l'auteur passe en revue les grandes écoles et courants romantiques européens – l'école d'Iéna, l'école littéraire d'Heidelberg, l'école de Berlin, l'école romantique anglaise, l'école romantique russe, le romantisme italien - qui se sont constitués en même temps que le Groupe de Coppet en France. Cette synchronie littéraire et esthétique est considérée par les membres du Groupe comme un moyen d'enrichissement, car les grandes littératures européennes peuvent s'influencer réciproquement. D'où la question du changement des canons littéraires et esthétiques existants.

La première partie, qui se veut une partie théorique portant sur la notion de « canon », est constituée de deux chapitres intitulés : « De la théorie axiologique dans ses rapports avec le Groupe de Coppet » et « Comment former les canons ? ».

Le premier chapitre s'ouvre avec les « Prolégomènes à la théorie axiologique », où l'auteur rappelle que la notion de « canon » a intéressé surtout les intellectuels anglo-américains qui ont établi des critères permettant de parler de certain auteur ou de certaine œuvre en terme de « canonique ». Le processus de canonisation comporte plusieurs étapes

enchaînées, nécessitant un jugement de valeur, une sélection et une hiérarchisation. La liste qui en résulte ne peut jamais être considérée comme achevée car les goûts littéraires changent toujours de même que les valeurs esthétiques et morales. L'auteur rappelle aussi que l'esthétique française préfère le terme de « norme » à celui de « canon » même si ce dernier est entré dans certains dictionnaires avec le sens de « norme, règle ». Par conséquent, le présent ouvrage fait partie d'un groupe restreint de recherches de la littérature française de spécialité qui s'intéressent à ce sujet. Le sous-chapitre s'achève sur une brève présentation des étapes du débat sur les canons : le débat anglais des années 60-70 qui a donné naissance à une nouvelle discipline – Cultural Materialisme ; le débat américain des années 80-90 qui a mené aux Cultural Studies ; le débat allemand des années 60 qui considérait « la culture en terme de l'industrie et de la consommation » (23) ; le débat français (dans les années 70) qui s'est intéressé à la paralittérature, à la presse, à la publicité et au féminisme, mais qui a pourtant influencé « les études littéraires et le domaine de l'axiologie » (24). Il faut remarquer que les préoccupations dans le domaine des canons ont existé en France dès 1870 quand, aux éditions Hachette, paraît la série « Les grands écrivains français » qui se propose de guider le lecteur vers les œuvres majeures de la littérature française.

Après s'être arrêté sur l'étymologie du terme et sur ses significations en français, l'auteur présente les différentes définitions du canon dans la littérature de spécialité : « un domaine littéraire limité » (Fowler) ; « une sélection de textes représentatifs (...) en usage dans l'enseignement et servant de cadre de références aux critiques littéraires » (Douwe Fokema) ; « un répertoire des inventions / nouveautés dans tous les genres » qui deviennent « des modèles à suivre » (Altieri) ; « un échantillon de vitalité, une norme qui tâche d'esquisser l'infini » (Bloom) ; « une sélection faite en fonction de la valeur des œuvres littéraires » (Robert Escarpit) ; « la liste autorisée des grandes œuvres éternelles de la culture occidentale ou la collection des textes destinés à l'enseignement » (Antoine Compagnon) ; « un corpus hiérarchisé, très hétérogène » qui regroupe des écrivains connus de même que des écrivains à peine entrés sur la scène littéraire (Paul Cornea). Ramona Malița propose elle aussi une définition : le canon est « une liste d'auteurs qui ont la force créatrice d'influencer toute une littérature à venir » (32).

Dans le sous-chapitre intitulé « Structures canoniques : du canon religieux à la synthèse trans-littéraire », l'auteur s'intéresse à l'évolution de la notion du canon, de son acception religieuse - « corpus hiérarchisé des livres extraits de la Sainte Écriture que le christianisme prend pour dogme » (33) -, à son acception laïque. Il observe que, si le canon religieux est immobile, celui laïc est toujours en changement à cause des goûts et des convenances

qui changent et évoluent, chaque courant littéraire voulant imposer ses valeurs et ses principes théoriques.

Il suit la présentation du canon « dans ses rapports avec les composantes extra-esthétiques ». L'auteur y remarque que les paramètres les plus importants pour confirmer la valeur esthétique d'une œuvre littéraire sont l'originalité et l'étrangeté de celle-ci. En même temps, l'auteur souligne que le canon comporte deux niveaux : un plus stable, représenté par le niveau classique, et un autre, superposé au premier, représenté par le niveau contemporain qui se renouvelle toujours à cause du changement des goûts et de la nouveauté.

Dans le dernier sous-chapitre, Ramona Malița essaie de répondre à la question « À quoi ça sert de former des canons ? ». Selon l'auteur, il est nécessaire d'établir des canons en tant que « guides axiologiques » et « guides pour l'enseignement » qui nous indiquent les grandes œuvres et les grands écrivains qu'il faut retenir. En même temps, il souligne l'influence du canon sur l'étude de la littérature et que celui-ci n'a pas un rôle moralisateur pour la société.

Le deuxième chapitre, intitulé « Comment former les canons ? » s'ouvre sur le sous-chapitre « La formation du canon », où l'on apprend qu'il faut parler non pas d'un seul canon, mais des « canons » qui dépendent de la subjectivité de celui qui écrit ou critique de même que des préférences du public. Il y a aussi un processus d'« autocanonisation » qui prend en compte l'exceptionnel, l'originalité et la valeur esthétique d'une œuvre appartenant à un écrivain voulant rompre avec la tradition. Il faut remarquer que le rôle principal dans la création d'un canon est détenu par la critique à laquelle s'ajoutent « la confirmation du jugement en durée » et « la présence dans deux dictionnaires » (55). L'auteur propose comme critère de création d'un canon « le manque d'obéissance ou bien la rupture avec la règle universelle acceptée » (56) de la part d'un écrivain/d'une œuvre.

Dans le sous-chapitre suivant, l'auteur parcourt les modèles canoniques de quelques théoriciens: Altieri et Marino, qui conçoivent le canon en tant que « corpus essentiel qui revient dans toutes les époques sous d'autres formes, redevables au même modèle » (58); Bloom et Fowler, qui conçoivent le canon sous la forme d'« un tissu poétique »; Paul Cornea qui parle d'un « modèle canonique pyramidal » au sommet duquel se trouvent les cinq chefs-d'œuvre absolus de la littérature universelle : *Illiade*, *la Divine Comédie*, *Don Quichotte*, *Hamlet* et *Faust*. L'auteur remarque que tous ces modèles ont deux composantes : une composante stable et une autre plus agitée qui peut être antéposée ou superposée.

Le troisième sous-chapitre, intitulé « Genèse et formation du canon laïc » trace l'évolution du canon laïc, une grande importance étant accordée à l'Époque des Lumières qui anticipe le nouveau canon – le canon romantique, qui se construit pour la première fois sur le processus de décanonisation.

Le chapitre s'achève sur une analyse des « deux théories apparentées : horizon d'attente / canon littéraire » qui met en évidence les ressemblances et les différences qui existent entre les deux notions.

La deuxième partie de cet ouvrage, dédiée au Groupe de Coppet et au rôle que celui-ci a joué dans la construction / déconstruction des canons esthétiques, comporte deux chapitres : « Quelques jalons d'histoire littéraire » et « Les traits du Groupe de Coppet ».

Le premier chapitre commence par une courte présentation du Cénacle littéraire, constitué autour de Mme de Staël et regroupant de grandes personnalités politiques et littéraires de l'époque.

Le chapitre continue avec la présentation des étapes de l'évolution du Groupe de Coppet : a) 1786-1792, époque caractérisée par un grand intérêt pour la politique et par le goût pour la conversation ; b) 1804-1810/11, période considérée l'apogée du Cénacle, riche en « réunions, débats, polémiques, traductions, parutions de livres et d'articles, représentations théâtrales, expériences dramatiques » (85), pendant laquelle la littérature et l'esthétique deviennent les sujets préférés donnant naissance à de nouvelles théories ; c) 1812-1817, années marquées par l'exil de Mme de Staël et par le goût pour la politique ; d) 1817-1820/21, étape pendant laquelle les membres attribuent une importance particulière aux traductions des grandes œuvres dramatiques et aux préoccupations de formuler de nouveaux canons esthétiques.

Dans le troisième sous-chapitre, l'auteur passe en revue les membres du Groupe de Coppet : le noyau (ou les Coppétiens) ; « les membres flottants » (qui à un moment donné ont fréquenté le cénacle) ; « les lettrés visiteurs ou les participants aux réunions itinérantes qui ont eu lieu à travers toute l'Europe » ; « les correspondants » ; « les non-écrivains ». Malgré son cosmopolitisme, le Groupe de Coppet est unitaire grâce à ses caractéristiques, communes à tous les membres : « le goût pour la polémique, l'intérêt pour l'actualité littéraire, l'esprit iconoclaste, le goût pour la conversation et les expériences théâtrales, l'analyse politique, l'esprit œcuménique » (98).

Le chapitre continue avec la présentation des « formes des manifestations intellectuelles du Groupe de Coppet » : les traductions (surtout les traductions théâtrales) dont le but était de « synchroniser le goût esthétique

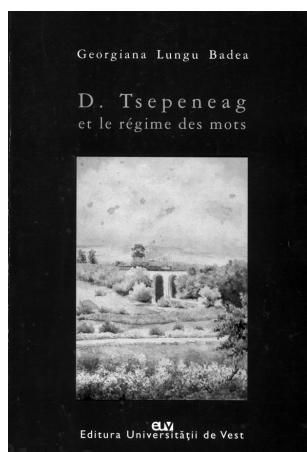
français avec celui européen » (101) et de « renouveler le langage poétique » (103) ; le théâtre et la critique littéraire, le Groupe de Coppet ouvrant les voies du romantisme français ; la politique ; la problématique religieuse. L'auteur y insiste sur le rôle de Mme de Staël : c'est autour d'elle que le Groupe s'est constitué ; elle a présidé la plupart de ses réunions, a inspiré les écrits de ses membres et a été le premier critique de leurs idées, jouant un rôle majeur « dans le processus de changement des canons esthétiques et littéraires forgés » (115) dans le sein du cénacle.

Dans le deuxième chapitre, l'auteur présente les principaux traits du Groupe de Coppet. « Vrai foyer de la mutation de la société au seuil du XIX^e siècle en France » (117), ses préoccupations ont abouti à un programme idéologique qui est à présent considéré le premier manifeste du romantisme français. Malgré les désaccords au sujet de divers problèmes, le Groupe de Coppet est homogène grâce aux caractéristiques suivantes : le goût pour la polémique, pour la politique, pour l'expérience d'avant-garde (théâtrale), pour la conversation ; la préoccupation pour l'actualité littéraire et pour le « renouvellement de la pensée par rapport au Siècle des Lumières » (129). Les membres du cénacle ont envisagé la transformation des mentalités de la société et ont proposé « des grilles interprétatives, des paramètres moraux, [des] critères axiologiques, des canons esthétiques et des structures mentales nouvelles » (129).

En guise de conclusion, l'auteur rappelle le rôle fondamental joué par le Groupe de Coppet, en tant qu'une des premières écoles romantiques, qui, grâce à ses préoccupations, a mené à un « renouvellement critique, esthétique et littéraire » (132).

Le Groupe de Coppet. Un atelier de la construction / déconstruction des canons littéraires s'avère un livre bien construit qui s'adresse à tous ceux qui veulent se familiariser avec un sujet peu traité par la littérature de spécialité. Il peut faire partie de la bibliographie obligatoire des étudiants qui participent à un cours sur le romantisme français, vu que c'est un livre où les notions sont clairement expliquées et qu'elles s'enchaînent d'une manière logique. En même temps, le présent ouvrage peut servir de point de départ pour d'autres recherches portant sur la notion de *canon*.

Ioana PUȚAN



Tsepeneag à la carte

Georgiana LUNGU BADEA, D. *Tsepeneag et le régime des mots.*

Timișoara : Editura Universității de Vest, 2009,
131 p. ISBN 978-973-125-244-5.

Comme dans un jeu de puzzle la couverture du livre devient la première pièce à remettre afin d'obtenir l'image du complet. La couverture qui représente un paysage de Radu Negură est la porte d'entrée dans le terroir de Maramureș qui fait l'objet de l'une des études du livre : « *Vivre dans le mauvais rêve...* » ou *Des idiosyncrasies du traducteur au choix des équivalences dans la traduction française de Maramureș*. Le viaduc sur Iza est une invitation à un voyage possible, aux ouvertures multiples d'interprétation de l'œuvre de D. Tsepeneag. Ou peut-être le po(i)nt (de vue) propre de Georgiana Lungu Badea qui par le choix de cette reproduction d'art propose une halte (selon nous obligatoire) dans ce cheminement à la (re)découverte du « pape de l'onirisme ». (13)

Le livre est structuré en neuf chapitres, en s'ouvrant par un avant-propos et ayant pour conclusion quelques lignes finales qui sont complétées par une bibliographie sélective. Un corps rond, bien équilibré, même si le livre n'a que 131 pages.

L'avant-propos explique la parution de ce livre : c'est l'occasion de mettre ensemble des articles issus des communications portant sur D. Tsepeneag (présentées lors des réunions scientifiques internationales : par exemple le colloque « La Mer, le Pont, la Terre : Histoire(s) de la communication », août 2005, Charlottetown, 51) ou des postfaces aux éditions des romans de l'écrivain onirique (Georgiana Lungu Badea a édité le roman *Cuvântul nisiparniță (Le Mot Sablier)*, paru en Roumanie, aux Éditions de l'Université de l'Ouest, Timișoara, la deuxième parution en roumain).

L'expression esthétique du dépaysement de D. Tsepeneag est vue dans ce livre sous l'angle de la démarche traductionnelle. Le pont du paysage de Radu Negură proposé pour la première de couverture traduirait selon Georgiana Lungu Badea le passage aux ouvertures identitaires (gâchées ?)

de Dumitru Tsepeneag entre le roumain et le français. C'est une liaison qui transcrirait plutôt, à nos yeux, une conjugaison culturelle des deux, vu que l'auteur du *Pigeon vole* « introduit et exige une nouvelle manière de lire : la lecture alternative ». (8)

Les deux premiers chapitres : *L'onirisme roumain et les courants littéraires contemporains* et *Écrivain roumain ? Écrivain francophone ?* retracent quelques jalons d'histoire littéraire, mettant en relief le synchronisme du courant littéraire roumain (l'onirisme esthétique) et des courants d'avant-garde du XX^e siècle (CoBrA, Tel Quel, le Lettrisme, TXT, Les Nouveaux Réalistes, etc.). L'onirisme, qui nie et le réalisme socialiste et le surréalisme, s'inscrit dans la littérature évasionniste¹, ayant pour trait *la dictature* du rêve. Cette littérature désengagée / non-enrégimentée dans la politique communiste « devient subversive uniquement par le refus de mettre en œuvre la ligne directive du parti. » (14) À ce point nous ne partageons pas la vue critique de l'auteure : selon nous, l'onirisme tsepeneangien s'inscrirait plutôt dans la littérature évasionniste que subversive (voir la note 1). Encadrer un écrivain c'est assumer le risque de l'enrégimenter dans une époque littéraire, dans un courant, une langue-patrie, une mentalité, etc., ayant pour repère la dominante esthétique. Entre les dénominations d'*écrivain roumain* et *écrivain francophone*, Georgiana Lungu Badea opte pour une troisième : *écrivain tout court* (18). Un choix inattendu, sinon curieux, vu que, plus loin, l'auteure nomme D. Tsepeneag *le pape de l'onirisme roumain*. L'étape roumaine de la littérature de Tsepeneag ne serait-elle pas assez convaincante, pour que l'auteur de *Maramureș* ne compte pas parmi les écrivains roumains ? Non qu'il n'ait pas pris pour véhicule le français pour l'étape ultérieure, mais cet *écrivain tout court* appartient cent pour cent à la littérature roumaine selon des critiques roumains réputés² qui s'impliquent dans l'expertise de l'actualité littéraire roumaine.

Dans le troisième chapitre, *Sous le signe de la (pré-, ré-)création* qui est à la base la postface de la deuxième édition du roman *Le Mot Sablier*, Georgiana Lungu Badea propose la radiographie d'un pacte aux multiples facettes : autoréférentielle, linguistique, traductologique, mais surtout psychologique que D. Tsepeneag conclut entre le roumain et le français. Le gagnant ? Le français, même si après les années 1990, *le roumain recommencera à gagner du terrain dans la création de Tsepeneag*. (12) Le

¹ Ion Simuț. *Incursiuni în literatura actuală*. Oradea: Cogito, 1994, p.14.

² Eugen Negrici. *Literatura română sub comunism*. București: Editura Fundației PRO, colecția Cartea Fundamentală, 2003, p. 219-20; Laurențiu Ulici. *Literatura română contemporană*. București: Eminescu, 1995, p. 37-38; Ion Simuț. *Incursiuni în literatura actuală*. Oradea: Cogito, 1994, p.14; Dumitru Micu. *Istoria literaturii române*. București: Editura Saeculum, 2000, p. 615-618.

roman *Le Mot Sablier*, qui fait l'objet de ce chapitre, est vu sous l'angle de l'intertextualité (*Inter-, Textualité*), de l'hypertextualité (*Hyper-, Textualité*) et de la traduction. Observons le plaisir de l'auteure de jouer la carte des connotations et des dénnotations des termes critiques consacrés (l'intertextualité n'est pas la même chose que *l'Inter-, Textualité*, tout comme l'hypertextualité ne renvoie pas cent pourcent à l'*Hyper-, Textualité*) ; d'ailleurs le chapitre en entier par le titre même dévoile cette préférence pour le jeu des codes de la terminologie (décodés sans doute au fur et à mesure que la lecture avance ; ce serait une condition *sine qua non* d'une explication à feed-back).

Cet abord rend l'analyse de ce roman surprenante, sinon audacieuse, en tout cas hors des démarches critiques dont on est habitué. Pour provocante, elle l'est sans doute, vu, en plus, la question qui achève le chapitre : *Le côté « utopique » (« sans lieu ») de la littérature de Tsepeneag, justifie-t-il la quête de sa place dans deux littératures ?* (34)

Le chapitre portant sur *Au Pays de Maramureş* se veut une démarche traductologique qui met à la loupe le texte roumain de *Maramureş* et sa version française, *Au Pays de Maramureş* (traduite par Alain Paruit), par le prisme de la compréhension – interprétation, de l'idiosyncrasie et l'équivalence. Interroger (encore une fois) la relation entre l'auteur et son traducteur c'est défendre la création, ici le cas du dernier roman de la trilogie *Hôtel Europa* (1996), *Pont des Arts* (1999), *Au Pays de Maramureş* (2001). L'analyse détaillée des extraits faite et dans le corpus du chapitre et dans les notes provoque par le goût de fouiller dans les plus inattendus creux de l'oeuvre. C'est de la délectation de l'esprit. Il est à remarquer « le style des notes » (pour s'exprimer ainsi) de Georgiana Lungu Badea formant une bibliothèque parallèle au livre et incitant à une lecture à part, de second degré. Elle arrive à construire ainsi un tout vérifiable par le glissement d'une note à l'autre, liées entre elles (pas seulement au texte-base).

Le pont entre la création et ses avatars mentaux donnés par la traduction forme le sujet du chapitre *Écriture et traduction expérimentales*. Celui-ci aussi renvoie au pont de la première de couverture. D. Tsepeneag devient, croit l'auteure, *le pont mouvant qui crée encore un lien entre ces deux langues, cultures, mentalités : roumaine et française*. (35) Le sous-chapitre *Mise en contexte, déterminisme, écriture et traduction* s'échafaude sur quelques interrogations qui expliqueraient l'option pour le français de l'apatride D. Tsepeneag : pourquoi, comment transcrire une âme fondamentalement roumaine dans des habits français ? à quoi ça sert ce bilinguisme horizontal et consécutif ? quels seraient les sous-entendus *d'une œuvre hybride et bâtarde par l'impureté linguistique, tel « Le Mot Sablier »* ? (54) et finalement, quels sont les conséquences de réception

d'un écrivain à position linguistique charnière ? Il faut mentionner quand même que cette partie de l'ouvrage interroge plutôt les ressorts théoriques de l'art de traduire qui prennent pour appui des approches de l'œuvre de Tsepeneag. Cette séquence durant, l'auteure accentue le rôle créatif, créateur et créationniste du traducteur et sa place dans l'horizon d'attente du public.

L'introduction de *l'Architecture processuelle d'une œuvre : théorisations, pratiques, inférences* témoigne de l'intention de Georgiana Lungu Badea de retracer « le cheminement littéraire qui mena D. Tsepeneag à besogner sur un même palimpseste : l'autotraduction. » (73) C'est une architecture processuelle qui engagerait deux pistes : *la défense et l'illustration* d'un courant littéraire (de l'onirisme esthétique et structural dont le chef de l'école est D. Tsepeneag) et l'insertion des éléments autoréférentiels. Mais les vrais problèmes que le chapitre pose sont : comment traduire et autotraduire une littérature de ce type et quelles seraient les *astuces* d'une telle traduction ; encore une fois, la théoricienne y insiste sur la relation qui s'établit entre l'écrivain et le traducteur. Une question délicate est débattue dans le sous-chapitre *Esthétique de création, de réception et de traduction : l'autotraduction*. « La culture et la langue maternelles font du traducteur D. Tsepeneag un prisonnier. » (83) Le portrait de l'écrivain-traducteur aurait pour touches, d'un côté, l'obligation intériorisée de réécrire, expliquée dans le credo de l'écrivain-traducteur et, de l'autre côté, la substitution impérieusement nécessaire de l'écrivain par le traducteur. Relation pat. Vraiment ?

Une démarche à juste titre particulière (notre préférée) est faite dans le septième chapitre dont l'intitulée *Autofiction ou biographie fictionnalisée* provoque, entre autres, par la conjonction *ou*. Étant données les nuances de différence entre les deux notions, nous nous serions attendue à ce que l'auteure mette en rapport (plurivoque comme d'habitude) les concepts d'*autofiction* et de *biographie fictionnalisée* par l'entremise des deux conjonctions au moins *ou / et* ; mais elle ne le fait pas. L'écriture se concentre sur une autre piste : établir les degrés de la falsification de la réalité qui aboutit à la biographie fictionnalisée. *La fictionnalisation de l'acte d'écrire arrive à son point culminant dans „Le Mot Sablier”, selon nous, dans „Pigeon vole”, selon l'écrivain même. Pour diverses raisons...* (97) et nous vous invitons à les découvrir le long d'une analyse dense et pertinente. C'est une lecture le crayon à la main.

L'aventure traductionnelle et littéraire conduit l'intérêt du chapitre en miniature *Pensées de circonstances sur le bilinguisme du soi*. Pourquoi écrire en français et puis s'autotraduire en roumain (le cas des romans *Pigeon vole* et *Le Mot Sablier*) ? Un possible *deuil de la langue maternelle* (112) ? Une perspective plausible s'entamerait à double sens : *l'écrivain*

traduit et s'autotraduit d'un côté, le traducteur-écrivain de l'autre côté; donc le bilinguisme et la bi-culturalité de l'écrivain (112) constitueraient les conclusions d'une telle démarche.

Le troisième axe du devenir linguistique de Tsepeneag est donné par l'allemand *appris dans sa plus tendre enfance de sa gouvernante*. (118) Le rapport qu'établit l'auteure entre l'allemand de Tsepeneag et l'écriture fragmentaire renvoie à la démarche canonique; c'est *une occasion de remettre en discussion les modèles* (117), comme l'avait fait les premiers des modernistes Romantiques allemands.

L'écriture onirique construit, du point de vue canonique, le paradigme de la différence: le dialogue avec l'altérité. De l'autre réalité: onirique. Lungu Badea inventorie dans ce dernier chapitre intitulé *Écriture fragmentaire, Écriture frondeuse* quelques techniques de l'écriture fragmentaire qui ont pour visée la déconstruction de la réalité immédiate /la construction de la réalité onirique et, par cela, on arrive à la déterritorialisation et l'enrichissement des sens.

Une bibliographie sélective achève le livre en témoignant la congruité des axes de travail aboutissant à cet ouvrage: traductologique, esthétique, sémiotique, d'histoire littéraire, de théorie littéraire, etc. La bibliographie si sélective qu'elle soit, manque d'un titre représentatif, sans doute consulté par l'auteure, mais qui n'a pas été mentionné ici, faute d'espace, on le suppose: le numéro 9 / 2000 de la revue « Familia », dédié à Dumitru Țepeneag (la section intitulée « Dumitru Țepeneag printre noi »).

En guise de conclusion, nottons que par la méthode des rapports dont Georgiana Lungu Badea fait l'usage dans ce livre, elle aboutit à construire la démonstration d'un paradoxe tsepeneangien: l'unité dans la diversité (des formes esthétiques et linguistiques). En s'aidant de la logique descriptive, causale / explicative, distributive ou de la substitution, GLB décortique les mécanismes intrinsèques de l'ambivalence d'un écrivain situé psychologiquement, littérairement et linguistiquement entre Seine et Danube.

Un livre à ne pas omettre dans toute démarche, profonde ou rapide, de l'oeuvre tsepeneangienne.

Ramona MALIȚA



Dialogues francophones, N°16/2010 : « Les francophonies au féminin ».

Timișoara : Editura Eurostampa, 2010, 486p.

ISSN : 1224-7073.

URL de référence :

<http://www.dfrev.uvt.ro/index.htm>

Responsable du numéro : Andreea Gheorghiu.

Les femmes sont-elles « une création d'hommes », comme le disait Virginia Woolf ou la littérature féminine existe-t-elle vraiment ? C'est Hélène Cixous qui a le grand mérite d'avoir initié en 1975 par ses essais *La jeune née* et *Le rire de la méduse* une série de théories de l'écriture féminine, tout en soulignant l'apport des femmes au patrimoine culturel de l'humanité. Au fil des siècles, la création littéraire a été pour les femmes un des moyens privilégiés pour défier le statut limitatif qui leur était imposé. Cette littérature longtemps occultée, opprimée ou accusée d'être pleine de clichés, au lieu de s'effriter sous le poids de la création masculine, a (re)gagné la place qu'elle mérite dans le monde littéraire actuel.

Le contexte des littératures francophones s'est avéré apte à faire émerger une double solidarité, féminine et francophone à la fois. Au-delà des frontières, il y a des murmures qui se répondent de la France à la Guadeloupe, du Cameroun moderne au Québec contemporain, de la Roumanie au Maghreb, pour parler de l'exil hors langue et hors pays, pour revendiquer plus d'autonomie et de liberté, pour exprimer la douleur et la révolte des femmes, pour souligner finalement le rapport entre soi et l'autre ou « soi-même comme un autre ».

Les articles réunis dans le 16^e numéro de la revue *Dialogues francophones* proposent des lectures passionnantes de la littérature francophone féminine, afin de saisir la spécificité du « féminin en français » par rapport à d'autres littératures au féminin.

L'étude introductive ouvre la voie vers l'écriture francophone contemporaine et fait entendre les voix des femmes qui au XX^e siècle ont eu le courage d'affirmer leur altérité par rapport au groupe de référence, celui des hommes.

Dans la première section sont soumis à l'analyse des romans de trois écrivaines francophones d'origine roumaine : Rodica Iulian, Oana Orlea et Marthe Bibesco.

Autobiographie, post-féminisme, enjeux de l'écriture féminine et avatars de la féminité sont quelques-uns des aspects étudiés dans les articles du volet « Littératures francophones d'Europe », qui abordent des œuvres des écrivaines belges Dominique Rolin et Claire Lejeune, de l'auteure suisse Catherine Colomb, et des françaises Sylvie Germain et Jeanne Hyvrard.

La section consacrée à l'Afrique Noire rend compte de l'extraordinaire richesse de la littérature féminine du Sénégal (Mariama Bâ, Fatou Diome, Ken Bugul [Mariétou Mbaye Biléoma]), de la Côte d'Ivoire (Fatou Keïta, Flore Hazoumé) et du Cameroun (Werewere Liking, Calixthe Beyala, Lydie Dooh-Bunya, Thérèse Kuoh-Moukoury, Léonora Miano) et offre des pistes de réflexion sur l'identité féminine africaine : « négrattitude » féminine et postmodernité, écriture du silence et du corps féminin, écriture transculturelle, stratégies narratives et affirmation de soi.

Réservé au Magreb, le quatrième volet des *Dialogues francophones* interroge les écrits d'Assia Djebar afin de saisir la conjonction scriptural – pictural dans la génération du texte, et ceux de Leïla Sebbar – pour montrer que l'exil est un élément porteur dans l'entreprise créatrice.

La section concernant la littérature canadienne met en évidence les modalités de constitution du féminin, le déterminisme du signifiant et les liens qui se tissent entre témoignage, créativité et fiction, dans les œuvres d'Anne Hébert, Catherine Mavrikakis, Marie-Célie Agnant et Marie Sissi Labrèche.

La littérature francophone des Caraïbes est illustrée dans la sixième section par un fabulo-drame de Suzanne Dracius et les romans policiers de Marie-Reine De Jaham et Michèle Robin-Clerc.

La section des *Synthèses* propose une lecture comparative de trois romans – de Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye et Amélie Nothomb – qui ont en commun la question des frontières identitaires. L'étude finale, basée sur un vaste corpus d'œuvres francophones contemporaines, met en évidence des traits récurrents (rapport problématique à la langue française, (auto)réflexivité, polyphonie, subversion) et s'interroge sur la possibilité de prendre le roman féminin pour un genre. En fin de compte, si le roman féminin se distingue par une certaine manière de sentir et de re-crée la vie, les choix thématiques et stylistiques privilégiés n'excluent pas la probabilité qu'un écrivain masculin puisse être en mesure d'écrire un roman féminin.

C'est par ailleurs ce qu'affirme Catherine Mavrikakis dans l'entretien réalisé par Sanda Badescu : « Je ne crois pas en une écriture féminine. Je crois en

une écriture volontairement féministe ». Angela Cozea, dont on publie aussi les propos, confie à son interlocutrice des réflexions sur sa condition d'auteure bilingue : « Je suis habitée par une lucidité terrible, qui me dit que ma véritable originalité, extrêmement fuyante d'ailleurs, réside plutôt dans ma langue parlée. »

Ampleur et diversité, voici les mots appropriés pour ce 16^e numéro des *Dialogues francophones*.

Table des matières

Avant propos : « Les francophonies au féminin » /7

Introduction

- Voie/voix des femmes dans l'écriture francophone contemporaine, Lucienne SERRANO (City University of New York. York College and Graduate Center États-Unis)/11

1. Écrivaines francophones d'origine roumaine

- Des Carpates aux Pyrénées : *Fin de chasse* de Rodica Iulian, Margareta GYURCSIK (Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie) /33
- *Alexandra des amours* de Oana Orlea : le personnage féminin entre la terreur de l'histoire et les solutions de survie, Simona ANTOFI (Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie) /43
- *Au Bal avec Marcel Proust* : Marthe Bibesco et les conjonctions proustiennes, Fanny DAUBIGNY (California State University, Fullerton, États-Unis) /55

2. Littératures francophones d'Europe

- L'entretien autobiographique : Dominique Rolin, *Plaisirs*, Eugenia ENACHE (Université « Petru Maior » de Târgu-Mureș, Roumanie)/69
- Claire Lejeune sur le chemin du post-féminisme : une écrivaine *queer* ?, Cecilia FERNÁNDEZ SANTOMÉ (Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne)/79
- *Pile ou Face* de Catherine Colomb : l'envers et l'endroit d'une « écriture féminine », Noémie CHRISTEN (Université St.Gall, Suisse) /89
- Après Théocrite et Virgile, Jeanne Hyvrard nous donne de nouvelles *Bucoliques* et chante la Mère Matrice, Raymonde A. BULGER (Graceland University, Iowa, États-Unis)/103
- Attente(s) et effet d'anticipation dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain, Bogdan VECHE (Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie) /113

- Avatars de la féminité dans le roman de Marguerite Duras *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Alina CRIHANĂ (Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie) /125

3. Littérature francophone d'Afrique Noire

- Mariama Bâ : Problèmes de stratégie narrative dans *Un chant écarlate* ou « Ce qui s'ignore n'existe pas », Christiane MAKWARD (Penn State University, États-Unis)/139
- Écriture et reconstruction de l'identité féminine chez Mariama Bâ, Veronica GRECU (Université « Vasile Alecsandri » de Bacău, Roumanie)/151
- Écrivaines francophones en Afrique Noire. Le cas de Fatou Diome : une romancière affranchie, Ángeles SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ (Université de Las Palmas de Gran Canaria, Espagne)/161
- Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul : Le cas des romans *Le baobab fou* et *La folie et la mort*, Adama COULIBALY (Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire)/173
- Écriture du silence et pratiques transgressives dans le roman féminin ivoirien. L'exemple de *Rebelle* de Fatou Keita et *Au coin de la rue, la vie m'attendait* de Flore Hazoumé, Philip Amangoua ATCHA (Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire) /191
- Les femmes de la nouvelle Afrique : l'agentivité et la transculturalité de l'écriture féminine chez deux écrivaines camerounaises, Rachel VAN DEVENTER (Université d'Ottawa, Canada)/201
- *La négratitude* féminine. L'éternel féminin face à l'effacement des gen(re)s, Daniel S. LARANGÉ (Université Mc Gill de Montréal, Canada)/213

4. Littérature francophone du Maghreb

- Assia Djebar : *La femme qui pleure* ou la « danse ininterrompue des lignes brisées », Valentina RĂDULESCU (Université de Craiova, Roumanie)/229
- Leïla Sebbar : une conscience exacerbée de l'exil, Wafae KARZAZI (Sultan Qaboos University, Sultanat d'Oman) /239
- L'exil en partage dans les *Lettres parisiennes* de Nancy Huston et Leïla Sebbar, Feriel OUMSALEM IZZA (Université d'Alger, Algérie) /251

5. Littérature francophone du Canada

- Secret, témoignage et créativité chez Catherine Mavrikakis : *Le Ciel de Bay City*, Adina BALINT (Trent University, Canada)/263
- Entre témoignage et fiction : *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant, Catherine GILBERT (Université de Nottingham, Angleterre)/277

- La constitution du féminin dans le théâtre d'Anne Hébert, Dora LEONTARIDOU (Université d'Athènes, Grèce) /291
- Du côté de la mer matricielle dans *Les Fous de Bassan* de Anne Hébert, Dominique-Joëlle LALO (Université Paris 8, France)/305
- Le déterminisme du signifiant dans *Borderline* de Marie Sissi Labrèche, Maria José PALMA BORREGO (Écrivaine, Espagne)/323

6. Littérature francophone des Caraïbes

- Dramaturgie, Histoire et conscience féminine : *Lumina Sophie dite Surprise* de Suzanne Dracius, Axel ARTHON (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, France)/337
- Le polar au féminin : le cas des Antilles françaises, Emeline PIERRE (Université de Montréal, Canada) /353

7. Synthèses

- Tournant de vie et frontières identitaires au féminin dans *Truismes, Ni d'Ève ni d'Adam et Trois femmes puissantes*, Marie-Ange BUGNOT (Université de Málaga, Espagne) / 367
- Le roman féminin, un genre ?, Alice Delphine TANG (Université de Yaoundé I, Cameroun)/381

8. Entretiens

- « Je ne crois pas en une écriture féminine. Je crois en une écriture volontairement féministe ». Entretien avec Catherine MAVRIKAKIS (Sanda Badescu) /399
- « S'il y avait une spécificité de cette autobiographie féminine, je l'appellerais le fait de prendre sur soi ». Entretien avec Angela COZEA (Sanda Badescu)/405

Comptes rendus

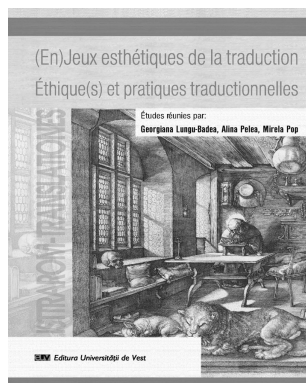
- Virgil Tanase, *Tchekhov* (Georgiana Lungu-Badea) /413
- Dumitru Tsepeneag, *Frappes chirurgicales* (Jenő Farkas)/416
- Georgiana Lungu-Badea, *D. Tsepeneag et le régime des mots. Écrire et traduire en dehors de chez soi* (Neli Ileana Eiben) /420
- *Ponti /Ponts* N° 8/2008 : « Monstres » (Neli Ileana Eiben) /423
- Abderrahman Beggar, *L'Épreuve de la béance. L'écriture nomade chez Hédi Bouraoui* (Ioana-Maria Puțan) /425
- Florence Ribstein (dir.), *Treize nouvelles liaisons dangereuses* (Dana Știubea)/428
- Angela Cozea, *Interruptions définitives* (Dana Știubea)/433

- Calin Neacsu, *La mort du rabbin* (Andreea Gheorghiu)/ 436

Index

- Catalogue thématique des travaux publiés dans *Dialogues francophones*, numéros 1-15 (1995-2009), Elena Ghiță /441
- Index des auteurs (DF 1/1995 – DF 15/2009) /461

Notes bio-bibliographiques/ 473



Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea, Mirela Pop (éds.).
(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles.

Timișoara : Editura Universității de Vest, 261 p.
ISBN : 978-973-125-329-9.

Les études, réunies dans le recueil intitulé *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, illustrent la richesse des échanges de vues qui ont eu lieu au cours du premier colloque international de traduction et de traductologie organisé à l'initiative du groupe de recherche ISTTRAROM-Translationes (Université de l'Ouest de Timișoara), les 26 et 27 mars 2010. Certaines des contributions issues de ce colloque, qui figurent dans ce présent volume, montrent que le thème mérite d'être examiné de près. Chaque participant a pu confronter ses idées et ses projets à d'autres points de vue. À présent, d'autres pourront partager, juger ou débattre sur les conceptions traductionnelles et traductologiques regroupées dans ce volume.

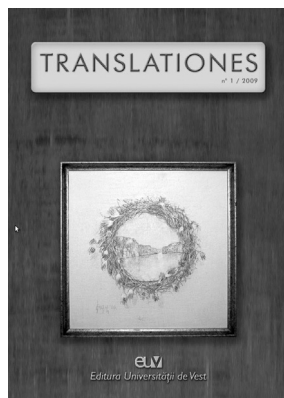
Table des matières

Présentation

- Esthétiques de la traduction/ Jean-René LADMIRAL
- Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et / ou consentement à la perte/ Georgiana LUNGU-BADEA
- Quelques réflexions sur certains des enjeux de la traduction : entre théorie et pratique/Estelle VARIOT
- Pratiques (en marge) de la critique des traductions / Muguraș CONSTANTINESCU
- De l'esthétique vers l'éthique dans la traduction. L'idiolecte du traducteur, le contrat de lecture et « autres plaisirs minuscules » / Magdalena MITURA

- L'histoire des traductions en hongrois de *Tartuffe* et de *Ainsi va l'carnaval* / FARKAS Jenő
- Pertinence de Mme de Staël pour l'esprit des traductions du XXI^e siècle / Ramona MALIȚA
- Peut-on (vraiment) re-créer la chanson de Brassens par la traduction ? / Anda RĂDULESCU
- Traductions sur le marché.   thiques multiples / Izabella BADIU
- L'éthos du traducteur / Irène KRISTEVA
- Qu'est-ce qu'on sait quand on sait traduire ? / Marija PAPRASAROVSKI
- Devoir du traducteur du texte de spécialité / Eugenia ENACHE
- La traduction pour enfants et son potentiel didactique / Alina PELEA
- Dynamique de la signification et jeu des reformulations dans la traduction d'ouvrages touristiques du roumain vers le français / Mirela POP
- Le rôle de la dérivation impropre dans la traduction médicale du roumain vers le français. Le cas des adjectifs employés adverbialement dans les textes du domaine ophtalmologique / Eugenia ARJOCA-IEREMIA
- La traduction des documents audio-visuels : volet indispensable dans la formation des traducteurs / Mariana PITAR
- Stratégies de transport culturel dans la traduction du roman *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo / Petronela MUNTEANU
- La traduction – point de convergence de plusieurs identités. Le cas d'Amin Maalouf / Florina CERCEL

Notices biobibliographiques



Translationes n°1/2009 : Traduire le culturème.

Timișoara : Editura Universității de Vest, 2009,
329 p.

ISSN : 2067– 2705. URL de référence :
<http://www.translationes.uvt.ro/fr/index.html>

Responsable du numéro : Georgiana Lungu-Badea.

Le numéro 1/2009 de la revue *Translationes* est consacré à la difficulté de traduire le culturel, aux interférences interculturelles résultées des contacts culturels — souvent unilatéraux et livresques. Les auteurs ont examiné les conditions de (re-)production du sens des culturèmes et de production des traductions. Le premier numéro de notre revue réunit des études qui prennent en compte, outre les essais de (re-)définition du culturème, des analyses et des critiques de traduction qui ont pour but d'examiner aussi bien la nature du culturème que la nature du transfert interlingual, et la finalité des traductions, sans oublier que somme toute la traduction reste une affaire d'interprétation.

Table des matières

Introduction

- Georgiana LUNGU–BADEA, Traduire le culturème
- Dan NEGRESCU, De consolatione translationis

Section théorique : Définir les culturèmes

- Georgiana LUNGU–BADEA, Remarques sur le concept de culturème

Pratique, didactique et critique de la traduction : Traduire les culturèmes

- Mirela POP, Du culturel au socioculturel, à propos de la traduction en roumain des documents personnels de langue française

- Alina PELEA, Analyse des personnages de contes comme culturèmes et unités de traduction
- Manal AHMED EL BADAOUI, Problématique de la traduction des faits culturels : Cas original de traduction du français vers l'arabe
- Ioana BĂLĂCESCU, Bernd STEFANINK, Gérer les culturèmes dans la traduction
- Anda RĂDULESCU, Parémies roumaines formées à partir d'un nom de peuple — quelle stratégie de traduction ?
- Ilinca ȚĂRANU, La traducción como exégesis implícita: observaciones sobre la traducción al francés de los almanaques de Julio Cortázar
- Ana COIUG, L'univers culinaire roumain sous la plume de Radu Anton Roman et de ses traducteurs

Sociologie de la traduction

- Jean DELISLE, Les traducteurs dans la littérature québécoise

Hommages aux traducteurs

- Tudor IONESCU, La traductologie

Traductions inédites. Textes littéraires bilingues

- Adrian Bodnaru, *Versuri și alte forme fixe/ Vers et autres formes fixes* (traduit du roumain par Iulia TUDOS CODRE)
- Frigyes Karinthy, *Nem tudom, de nekem a feleségem gyanús* (traduit du hongrois par Andreea DIVIN)
- Corneliu Mircea, *Facerea. Tratat despre spirit/ La Création. Traité de l'Esprit* (traduit du roumain par Adina TIHU)

Comptes rendus

- Charles Le Blanc et les idées de façade : *Le complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction* (Muguraș Constantinescu)

- Michel Ballard, *Versus : La Version réfléchie — Des signes au texte* (Mirela Pop)
- Michel Ballard, *Le nom propre en traduction* (Mircea-Marius Moşneanu)
- Delisle, J., Woodsworth, Judith (dir.), *Les Traducteurs dans l'histoire* (Adina Hornoiu)
- *Atelier de traduction*. « La traduction du langage religieux » (I), n° 9/2008 (Ilona Balazs)
- *Atelier de traduction*. « La traduction du langage religieux » (II), n° 10/2008 (Ioana Puţan)
- *Revue SEPTET : Des mots aux actes* (Dana Ştiubea)
- Christine Raguét (éd.), *Palimpsestes n°21 : Traduire le genre grammatical: enjeu linguistique et / ou politique ?* (Mihai I. Cruţu)
- Trăilă Tiberiu NICOLA, *Dinspre sufletul meu — cugetări şi aforisme // Du fond de mon âme — pensées et aphorismes* (Adina Tihu)

Entretiens

- Interview avec Radivoje Konstantinovic : Tout ce que je fais, je le fais avec un maximum d'effort, parce que je me dis : « un jour, quelqu'un va lire ce que j'ai écrit ou ce que j'ai traduit » (Ana Coiug)

Notes bio-bibliographiques



Translationes n°2/2010 : (En)Jeux esthétiques de la traduction.

Timișoara : Editura Eurostampa, 2010, 206 p.

ISSN : 2067 – 2705. URL de référence :

<http://www.translationes.uvt.ro/fr/index.html>

Responsable du numéro : Georgiana Lungu-Badea.

Les articles inclus dans le numéro 2 (2010) de la revue *Translationes* examinent la traduction sous l'angle d'un essai de définition des (en)jeux, qu'ils soient esthétiques, éthiques, techniques et de pratiques traductionnelles afin de rouvrir le débat sur les droits et devoirs du traducteur (littéraire ou professionnel) à l'ère de la globalisation et de l'informatisation. Ce thème interdisciplinaire (langage, traduction, philosophie, esthétique, littérature comparée, histoire des idées, etc.) a permis la conjugaison des approches « tous azimuts » et le partage des idées et des expériences sur les théories et pratiques traductionnelles. La structure du présent numéro reflète ces préoccupations : sept volets, à l'intérieur desquels des rubriques à une périodicité régulière proposent des problématiques et des perspectives articulées autour des thèmes suivants : esthétique de la traduction (approches théoriques) et éthique(s), techniques et pratiques de la traduction.

Table des matières/ Table of contents/ Sumar/ Sumario/ Sommario

Introduction/ Introducción/ Introduzione/ Argument

- Jean-René LADMIRAL, Un triangle traductologique

1. Section théorique / Theoretical section/Theoretischer Teil / Sección Teórica/ Sezione teorica

- Antonio BUENO GARCÍA, Ética y estética de la traducción monástica. Los traductores y lingüistas franciscanos españoles del árabe y el hebreo

- René LEMIEUX, Éthique et esthétique de l'Autre en traduction : une réflexion à partir de récentes critiques contre la traductologie d'Antoine Berman

2. Pratique, didactique et critique de la traduction/ The practice, the didactics and the critiques of translation/ Praxis und Didaktik des Übersetzens, Übersetzungskritik/ Práctica, didáctica y crítica de la traducción/ Pratica, didattica e critica della traduzione

- Freddie PLASSARD, Mineur de fond ou chirurgien esthétique? Traducteur et traduction dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent
- Carmen-Ecaterina AȘTIRBEI, Pour une poétique du traduire. Techniques de traduction de la métaphore dans le texte en vers
- Iulia NĂNĂU, Tradurre le licenziosità di linguaggio: una questione etica o di pudore?
- Sophie LÉCHAUGUETTE, Traduire pour des collections pratiques

3. Sociologie de la traduction/ The sociology of translation/ Soziologie der Übersetzung / Sociología de la traducción / Sociologia della traduzione

- Despina GROZĂVESCU, Alcuni elementi culturali contestuali nel doppiaggio italiano

4. Hommages aux traducteurs et aux traductologues/ Hommage to translators and traductologists/ Würdigungen von Übersetzern und Übersetzungstheoretikern/ Homenajes a los traductores/ Omaggio ai traduttori

- Dan NEGRESCU, Pius translator et optimus
- Georgiana LUNGU-BADEA, Dichotomie, trichotomie, quadrichotomie admiraliennes ou De la dichotomie sourciers vs. cibliste à la théorie traductologique

5. Traductions inédites. Textes littéraires bilingues/ Unpublihsed translations. Bilingual literary texts/ Erstmalige Übersetzungen, zweisprachige Texte/ Traducciones inéditas. Textos literarios bilingües /Traduzioni inedite. Testi letterari bilingui

- Yves FRONTENAC, *Outil à lame experte/ Talismanul* (traduit du français par Anne PODA)
- Corneliu MIRCEA, *Facerea. Tratat despre spirit / La Création. Traité de l'Esprit* (traduit du roumain par Adina TIHU)
- Justo BOLEKIA BOLEKA, *Llamas de paja / Flăcări de paie* (traduit de l'espagnol par Ilinca ILLIAN)
- Ioan LASCU, *Poezie/Poesie* (traduit du roumain par Antonio RINALDIS)

6. Comptes rendus/ Reviews / Rezensionen / Reseña / Recension

- Anda Rădulescu, *Bref aperçu des grands courants en traduction : théories européennes et américaines* (Ioana Puțan)
- Irena Kristeva, *Pour comprendre la traduction* (Neli Ileana Eiben)
- *Des mots aux actes, Revue SEPTET. « Traduction et philosophie du langage. Hommage à Henri Meschonnic »* (Adina Hornoiu)
- *Revue internationale d'études en Langues Modernes Appliquées* (Alina Bîrdeanu)
- MonTI - Monografías de Traducción e Interpretación (Ilinca Țăranu)
- Colindacias (Adela Rujan)

7. Entretiens/ Interviews/ Interviews / Entrevistas / Interviste

- Qu'est-ce qu'un traductologue? Interview avec Jean-René Ladmiral (G. Lungu-Badea)

Notes biobibliographiques/ Bibliographical notes/ Bio-bibliographische Daten/ Notas bio-bibliográficas/ Note bio-bibliografiche /

**Muguraş CONSTANTINESCU,
Elena-Brânduşa STEICIUC,
Atelier de Traduction, n° 11.
***Dossier: « Identité, diversité et visibilité
culturelles – dans la traduction du discours
littéraire francophone (I) ».*****

Suceava : Editura Universităţii din Suceava, 2009, ISSN : 1584 6 4 1804

La traduction joue un rôle extrêmement important dans la transmission de la culture d'un peuple, qu'il s'agisse des cultures qui s'expriment dans une langue moins connue, comme le roumain, par exemple, ou bien dans des langues de large circulation mais dont les nuances et les finesses peuvent pourtant échapper à un lecteur qui n'est pas spécialisé dans le domaine de la littérature.

Faisant partie d'un projet plus ample intitulé « La traduction en tant que dialogue interculturel », le numéro 11 de la revue semestrielle *Atelier de traduction* propose un dossier sur « [l]'identité, [la] diversité et [la] visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone ». Ce numéro comporte neuf parties : « Entretien », « Crédos et confessions », « Dossier : Identité, diversité et visibilité culturelles – dans la traduction du discours littéraire francophone », « Pratico-théories », « Vingt fois sur le métier », « Planète des traducteurs », « Portraits de traducteurs/Portraits de traductrices », « La traduction dans tous ses états » et « Comptes rendus », regroupant des articles rédigés par des professeurs et traducteurs ayant une riche expérience dans les domaines de la traduction et de la traductologie.

Le numéro 11 de l'*Atelier de traduction* s'ouvre avec l'avant-propos d'Irina Mavrodin qui expose les objectifs du projet « La traduction en tant que dialogue interculturel » et souligne le fait que la visibilité culturelle par la traduction fonctionne dans toute situation linguistique, indépendamment du nombre des locuteurs d'une langue.

La revue nous propose ensuite un entretien de Muguraş Constantinescu avec Selim Abou, célèbre anthropologue, recteur émérite de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth, directeur des Presses de la même université et coordonnateur du réseau de chercheurs « Cultures, langues et développement » de l'AUPELF/URF. D'après Selim Abou, la traduction est un lieu privilégié du dialogue des cultures qui demande des études anthropologiques et ethnologiques de la part du traducteur afin de

comprendre, interpréter et re-traduire les coutumes, les croyances, les mythes et les légendes vécus par la population cible.

Dans son article « L'idiote de la famille littéraire », Françoise Wuilmart, professeur de traduction à l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de la Communauté française de Belgique, tire un signal d'alarme sur le statut du traducteur dont le nom est systématiquement oublié dans la presse audiovisuelle ou écrite, tout comme sur les sites de vente de livres.

Le dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles » contient six articles qui mettent en parallèle différentes traductions et les rapports qui s'établissent entre le texte source et le texte d'arrivée. Rossana Curreri analyse la traduction en italien du roman *Texaco*, de Patrick Chamoiseau et en extrait un modèle de restitution de la tension et du mélange entre des codes et des sous-codes différents. Sara Verbeeck présente les résultats préliminaires d'une étude menée pendant une année sur les traductions françaises de Louis Paul Boon et donne une image de la construction et du fonctionnement de l'altérité culturelle flamande. Simona Antofi nous parle du rôle que les traductions des textes littéraires français ont eu dans le développement de la culture et de la littérature roumaine à l'époque de la révolution de 1848. Marie-Hélène Catherine Torres donne un bref aperçu historique et culturel des relations Brésil – France, analyse ensuite le discours des agents culturels et, finalement, prouve le fait que le binôme traduction/censure n'empêche pas une relative autonomie de la littérature brésilienne traduite en français. Henri Awais étudie le cas des écrivains et poètes libanais d'expression française et s'interroge sur les limites de l'écriture et de la traduction. Ioana Bălăcescu et Bernd Stefanik abordent la traduction des mots dont les référents n'existent pas dans la langue cible, en appuyant leur étude sur des exemples précis et sur les modèles explicatifs cognitivistes. Alina Tarău passe en revue les différentes traductions en roumain du *Lys dans la vallée* de Balzac en mettant notamment l'accent sur les culturèmes.

Le quatrième volet débute avec l'article d'Izabella Badiu qui fait une analyse de la traduction en français du *Journal de la félicité* de N. Steinhardt. Texte postmoderne qui mélange le fragment, la citation et la répétition, le *Journal de la félicité* représente un vrai défi pour Marily Le Nir, la traductrice en français du roman, à cause des difficultés structurelles inhérentes et de l'identité en permanente métamorphose du narrateur. À son tour, Fabio Regattin transpose la théorie des mèmes de Richard Dawkins dans le domaine de la traduction. Élaboré comme une théorie génétique selon laquelle la sélection naturelle n'aurait pas lieu au niveau des espèces ou des individus mais à l'échelle des gènes, le concept trouve son application aussi au niveau de la traduction et, plus en particulier, dans la traduction des textes religieux.

La cinquième partie propose les traductions très réussies d'Irina Izverna-Tarabac et d'Anca Popa d'un fragment du *Livre de ma vie* d'Anna de Noailles, respectivement de deux poèmes de Louis Aragon.

Le volet suivant propose un texte signé par l'équipe de l'*Atelier de traduction*, « In mémoriam Henric Meschonnic » qui rappelle la bibliographie et la contribution de cette grande personnalité de « la planète des traducteurs et traductologues ». En son hommage, quelques fragments de l'entretien que Henric Meschonnic avait accordé pour le numéro 3 de la revue sont publiés.

Le septième volet est dédié à Irina Mavrodin et nous permet de découvrir cette poète, essayiste et traductrice prestigieuse sous un angle tout à fait différent. Les témoignages d'Elena-Brândușa Steiciuc, Muguraș Constantinescu, Rodica Stoicescu, Anne-Marie Codrescu, Gina Puică et Constantin Grigoruț - amis, collaborateurs et étudiants d'Irina Mavrodin – sont émouvants et crayonnent un portrait révélateur.

L'article de Felicia Dumas porte un titre paradoxal : « Alexandre Dumas traduit pour la culture française » et nous incite à lire un excellent travail d'analyse littéraire, rédigé d'une manière plutôt non-conventionnelle par Mariana Neț.

La revue se clôt avec les comptes rendus des livres : *Un capitol de traductologie românească*, coord. Georgiana Lungu-Badea; *A tradução e a letra ou o albergue do longinquo*, d'Antoine Berman; *Palimpsestes n° 21*; *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, d'Umberto Eco ; *Meta journal des traducteurs. Le verbal, le visuel, le traducteur*, vol. 53 et *Les corpus en linguistique et en traductologie*, de Michel Ballard et Carmen Pineira-Tresmontant.

Résultat d'un travail hardi sur les différentes modalités de transmettre l'identité, la diversité et la visibilité culturelles à travers la traduction, cet onzième numéro de l'*Atelier de traduction* représente un instrument à la portée de tout traducteur ou étudiant en traductologie, en suscitant un ample questionnement sur ce que c'est que la traduction et, en même temps, en proposant de nouvelles pistes à suivre.

Dana ȘTIUBEA

**Muguraș CONSTANTINESCU,
Elena-Brândușa STEICIUC,
Atelier de Traduction, n° 12.
***Dossier « Identité, diversité et visibilité culturelles
dans la traduction du discours littéraire
francophone (II) ».*****

Suceava : Editura Universității din Suceava, 2009, 280 p.
ISSN 1584-4 1804

L'Atelier de Traduction est une revue semestrielle de théorie et d'analyse de la traduction publiée par le Centre de Recherches INTER LITTERAS de l'Université de Suceava. Le numéro 12 de la revue a été publié dans le cadre du programme CNCISIS PN II IDEI : *Traducerea ca dialog intercultural / La traduction en tant que dialogue interculturel*.

À part ses rubriques consacrées (« Entretien », « Pratico-théories », « Vingt fois sur le métier », « Portraits de traducteurs », « La traductions dans tous ses états », « Comptes rendus »), ce numéro propose aux lecteurs un dossier très intéressant intitulé « Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone », qui regroupe les travaux des chercheurs d'Albanie, d'Italie, de France et de Roumanie.

La revue s'ouvre sur un entretien de Muguraș Constantinescu avec Christine Raguét. Professeur, auteur de plusieurs ouvrages sur la traduction, directrice du Centre de Recherche TRACT, Christine Raguét parle de l'importance de l'harmonisation entre la théorie et la pratique de la traduction ; de sa passion pour la traduction ; de l'enjeu du transport de l'identité culturelle à travers la traduction ; des problèmes de traduction posés par l'œuvre de Nabokov ; de la traduction en tant que « dialogue culturel ».

Le dossier de ce numéro - *Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone* - rassemble sept contributions et un compte rendu de la table ronde *La traduction en tant que dialogue interculturel*.

Ce volet de la revue s'ouvre sur l'article de Mirela Kumbaro Furxhi (Université de Tirana, Albanie), *Le pont interculturel de la traduction. Croquis albanais*, qui souligne le rôle important de la traduction dans le transfert des valeurs culturelles.

Dans l'article suivant, Cristina Hetriuc (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie) s'arrête sur *quelques aspects des stratégies de transport culturel dans* Présentation des haïdoucs de *Panaït Istrati*. En

s'appuyant sur des écrits en français d'Istrati, l'auteur présente « quelques stratégies de transport de la culture roumaine, étudiées à la lumière des théories de la traduction » (41), à l'aide desquelles l'écrivain réussit à garder intacte la spécificité de la culture et de l'identité roumaines.

Dans sa contribution, *La traduction française par Serge Quadrupani de deux romans d'Andrea Camilleri : La forme de l'eau et Chien de faïence. Idiolecte, sociolecte, registres linguistiques et transfert du culturel*, Marco Longo (Université de Raguse, Italie) s'intéresse à la difficulté de traduire la langue particulière d'Andrea Camilleri, où se mélangent le dialecte agrigentain et l'italien, et aux stratégies qui permettent au traducteur de sauvegarder la couleur locale et toutes les nuances de ce langage.

Dans le même volet, nous retenons l'article *Traduire les allusions socio-culturelles renfermées dans Notre-Dame de Paris de Victor Hugo*. Petronela Munteanu (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie) y analyse trois traductions en roumain du roman cité et met en évidence les difficultés rencontrées par les trois traducteurs en ce qui concerne la traduction des allusions socioculturelles inexistantes dans la culture roumaine (coutumes, croyances, allusions historiques ou folkloriques, etc.).

Dans son étude *L'identité et la visibilité de l'islam radical comme atteinte à la diversité dans l'espace francophone*, Soufian Al Karjousli (Université de Rennes II, France) s'intéresse à deux lectures possibles du *Coran*, chacune d'entre elles menant à un résultat différent : une lecture littérale, préférée par les adeptes de l'islam radical, et une lecture du sens, ouverte sur la diversité et la tolérance.

La contribution suivante, proposée par Daniela Linguraru (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie), intitulée *(In)Visibilité des marques culturelles françaises dans les versions roumaines de la prose poésique*, est une analyse des stratégies choisies par les traducteurs roumains pour résoudre le problème des emprunts du français qui apparaissent dans le texte-source (écrit en anglais).

Dans son article *Traductions et identité(s) culturelle(s) : le cas de terminologie orthodoxe en langue française*, Felicia Dumas (Université « Al. I. Cuza », Iași, Roumanie) s'intéresse à la source de cette terminologie et au souci des traducteurs de proposer des versions des textes liturgiques accessibles à un public pratiquant en français.

Le dossier se clôt sur le compte rendu, rédigé par Camelia Biholaru et Cristina Drahta (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie), de la table ronde *La traduction en tant que dialogue interculturel* qui a eu comme sujets de discussion : la traduction en tant qu'expression d'une

identité culturelle, la traduction culturelle, l'identité culturelle comme garant de la visibilité de la littérature d'un certain espace culturel.

Le troisième volet de la revue, intitulé « Pratico-théorie » s'ouvre sur l'article *L'anaphore pronominale caractérisante : un problème de traduction* de Vasile Dospinescu (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie) dans lequel l'auteur attire l'attention sur les dangers de la non traduction de ce procédé de langue. Le deuxième article représente un *Coup d'œil sur les traductions en roumain de l'œuvre balzacienne au XIX^e siècle* qui permet à Dana-Mihaela Bereholschi (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie) de remarquer qu'il s'agit des traductions « modestes et sans éclat » ayant pourtant rendu l'œuvre balzacienne accessible à un nombre plus grand de lecteurs.

La rubrique intitulée « Vingt fois sur le métier » comprend la traduction de quelques fragments du roman *Faima de dincolo de moarte / La gloire au-delà de la mort* écrit par Constantin Arcu, traduction réalisée par Cristina Drahta (Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie).

La section « Portraits de traducteurs / Portraits de traductrices » est dédiée à Paul Miclău, traducteur, poète, prosateur, professeur et directeur de recherches à l'Université de Bucarest, et comprend sept témoignages des personnes qui l'ont connu et qui ont collaboré avec lui : Maria Bîrnaz (Université « Spiru Haret », Bucarest, Roumanie), *Paul Miclău – repères bibliographiques* ; Elena-Brândușa Steiciuc, *Le transport de la spécificité culturelle chez Paul Miclău* ; Muguraș Constantinescu, *La traducteur et la visibilité de la littérature roumaine* ; Marina Mureșanu Ionescu, *Paul Miclău et les nouvelles voies de l'enseignement roumain. La sémiotique en classe* ; Liliane Ramaroso (Université d'Antananarivo, Madagascar), *Portrait de Monsieur le Professeur Miclău. Une vie, Une œuvre dédiées à la francophonie* ; Alexandra Cuniță, *La magie des mots* ; Marina Nicolau, *Paul Miclău, directeur de recherche*.

Le volet « La traduction dans tous ses états » nous propose un article de Xiangdai Meng et Boussad Berrichi (Université Paris 8, France), intitulé *La traduction à la lumière de la cosmogonie chinoise*, où les auteurs s'intéressent aux « procédés de variation » utilisés par Timothy Mo dans son roman *Sour Sweet* qui lui ont permis de « [rendre] mineure la langue anglaise ».

La dernière partie de ce numéro comprend les comptes rendus de six ouvrages et revues de spécialité : *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Gisèle Sapiro (dir.) ; *Traducătorii în istorie*, Jean Delisle et Judith Woodsworth (coord.), Georgiana Lungu-Badea (coord. trad.) ; *Meta – Journal des traducteurs*, n° 2, 2008 ; *D. Tsepeneag et le régime des mots. Écrire et traduire en « dehors de chez*

soi », Georgiana Lungu-Badea ; *Quaderns*, n° 16, 2009 ; *Rielma. Actes du Colloque International : La traduction, l'interprétation de conférence et les défis de la mondialisation*.

Grâce à son dossier *Identité, diversité et visibilité culturelles dans la traduction du discours littéraire francophone* (II) et à la diversité de ses sujets, *Atelier de Traduction* n° 12 est une revue qui s'adresse non seulement aux traducteurs, aux chercheurs et aux étudiants en traductologie, mais aussi à ceux pour qui, la francophonie en général et la littérature francophone, quelque soit l'espace de provenance, en particulier, représente un centre d'intérêt.

Ioana PUȚAN

Ont contribué à ce numéro :

Iona BALÁZS est assistante à l'Université de l'Ouest de Timișoara, à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat à l'Université Babes-Bolyai sous la direction de Madame le Professeur des Universités, Rodica Pop. Sa thèse intitulée « Techniques narratives cinématographiques dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint et Philippe Blasband » se propose d'offrir une étude interdisciplinaire focalisée sur deux moyens d'expression artistique : la littérature et le cinéma. (ilona_balasz@yahoo.com)

Andreea GHEORGHIU enseigne la littérature française (XVIII^e et XX^e siècles) et l'histoire de la construction européenne à l'Université de l'Ouest de Timișoara. Ses recherches portent sur des questions de théorie et de pratique de la parodie littéraire. A publié plusieurs contributions sur des auteurs français et francophones dans différentes revues et a co-dirigé l'ouvrage *Écrivains roumains d'expression française* (2003). Elle est membre des comités de rédaction des revues *Dialogues francophones* et *Agapes francophones*. Des traductions publiées en Roumanie et en France. (gheorghiu.andreea@gmail.com)

Elena GHITĂ est maître de conférences à l'Université de l'Ouest de Timișoara, où elle a enseigné des cours de littérature française (XIX^e siècle) et de traductologie. A publié des manuels, des synthèses d'histoire et de théorie littéraire, des analyses d'œuvres, des études culturelles et de traductologie : 78 titres de cours, ouvrages, articles et comptes rendus parus aux éditions universitaires de Timișoara et Bucarest et dans des volumes et périodiques des universités de Timișoara, Iași, Katowice, Angers, Dijon. Elle a assumé des tâches de direction de recherches dans des disciplines de frontière. Sa thèse de doctorat, *Équivalences roumaines de la poésie symboliste française*, des volumes comme *Leçons de poétique et de pratique textuelle* (1986) et *Petit traité sur le langage poétique* (en roumain, 2005) ou des articles comme « Prédiction et/ou prolepse » (1983), « La résurgence de la légende de Balzac à Tournier » (1994), « Les prisons du plus aimé » (1997), « Traduire Eminescu » (1998) attestent l'intérêt pour le fonctionnement interne de chaque idiolecte particulier et la poursuite des noyaux créatifs chez nombre de prosateurs et poètes. Les modes d'approche et les instruments y sont fournis par la stylistique, la poétique, la sémiotique, la narratologie, la théorie du discours. L'examen méthodique et appliqué de l'expressivité dans deux langues (français, roumain) s'ouvre sur une réflexion concernant les rapports entre les cultures – voir, par exemple : « Douceur angevine », douceur carpatique » (1993), « Un signe ambivalent : le jardin » (1994) et ses articles publiés

dans *Dialogues francophones* (1995, 1996, 2007). Au statut de dix-neuviémiste acquis par la pratique enseignante, elle ajoute dernièrement une nouvelle dimension par les travaux sur des auteurs contemporains.

Jan GOES a étudié la philologie romane et la philologie orientale à l'Université de Gand (Belgique) où il a soutenu un doctorat en linguistique française en 1996. Professeur en linguistique et FLE à l'Université d'Artois (France), directeur du centre de recherche *Grammatica*, il a enseigné dans les universités belges (Anvers, Gand), de 1989 à 1999. Il est lauréat de l'Académie Royale de Belgique et Chevalier dans l'ordre des palmes académiques. (goes.jan@wanadoo.fr)

Ramona MALIȚA est chargée de cours au Département des Langues Romanes, Université de l'Ouest de Timișoara. Docteur ès Lettres. Elle enseigne les cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX^e siècle. Domaines d'intérêt : littérature médiévale et du XIX^e siècle, traductologie. Membre de la Société des études staëliennes, Genève, membre SEPTET, Société de traductologie, Strasbourg, membre des AUF et ARDUF. Livres publiés : *Doamna de Staël. Eseuri*, Cluj-Napoca, Dacia, 2004 ; *Dinastia culturala Scipio*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005 ; *Madame de Staël et les canons esthétiques*, Timișoara, Mirton, 2006 ; *Le Groupe de Coppet*, Timișoara, Mirton, 2007. Elle a publié plus de 30 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé trois volumes des *Actes du colloque « Contributions roumaines à la francophonie »* : 2007, 2008, 2009. Elle est co-organisatrice du colloque national susmentionné. (malita_ramona@yahoo.fr)

Floarea MATEOC est docteur ès lettres et docteur en littérature comparée de l'Université « Babes-Bolyai » de Cluj-Napoca et de l'Université d'Artois. Maître de conférences au Département de français, Faculté des Lettres, Université d'Oradea, Roumanie. Elle enseigne les cours de grammaire française (les nominaux), Culture et civilisation françaises et Cultures francophones. Domaine d'intérêt : culture et civilisation françaises et littératures francophones. Livres publiés : *Configuration du dépaysement dans l'espace littéraire francophone*, Oradea, Biblioteca Revistei « Familia », 2006. *Le nom et ses adjoints*, Editura Universității din Oradea, 2006. Elle a des contributions à quatre volumes collectifs parus en Roumanie et en France : *Francophonie roumaine et intégration européenne*, Université de Bourgogne, 2005 ; *Randonnées francophones* (CELBLF), Cluj-Napoca, Ed. Cărții de știință, 2007 ; *Valențe europene ale literaturii române*, Ed. Universității din Oradea, 2007 ; *Identité et révolte dans l'art, la littérature, le droit et l'histoire en Bulgarie, en Roumanie et en Europe Centrale et Orientale entre 1947 et 1989*, Éditions de l'Institut d'Études Balkaniques, Editura Limes et Éditions Rafael de Surtis, 2009. Elle a publié aussi plus de 30 articles dans des revues de spécialité en

Roumanie, en France et au Brésil. Membre de l'ARDUF. (mateoc_florica@yahoo.fr)

Luminita PANAIT est chargée de cours à l'Université de Montréal, au Département de linguistique et de traduction. Elle prépare une thèse de doctorat qui porte sur les politiques linguistiques universitaires québécoises et sur la préservation de la place du français dans l'enseignement et la recherche à l'heure de la mondialisation. (luminita.panait@umontreal.ca)

Daniela POPA est professeur de français depuis 1996. Co-auteur du *Dictionnaire roumain-français pour les métiers de la mode et les industries connexes* (Timișoara, Éditions Eurostampa, 2008). Travaux dans le domaine du FOS : *Le passeport Europass et La Norme de formation professionnelle pour la mobilité sur le marché du travail* (2009) et *Mobilité européenne par la formation professionnelle* (2009). (daniela.popa_tm@yahoo.fr)

Ioana-Maria PUȚAN enseigne des travaux pratiques de langue et de traduction à l'Université de l'Ouest de Timișoara, à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Ses principales lignes de recherche : les littératures francophones (Afrique Noire et Maghreb), la littérature de l'immigration, l'écriture féminine. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat à l'Université Paris 8 sous la direction de Mme Zineb Ali-Benali (*Le sentiment de l'aliénation dans la littérature féminine migrante des années 1990-2008*). (ioana_putan@yahoo.fr)

Iuliana-Alexandra ȘTEFAN est professeur de français au lycée « Atanasie Marienescu » de Lipova. Son mémoire de licence, *Errors Made by Romanian Learners in the Use of the English and French Article Systems*, et sa dissertation de master, *La quête d'identité chez Le Clézio*, attestent son intérêt pour les études contrastives et la littérature française et francophone du XX^e siècle. Bourse Erasmus, à l'Université « Paul Valéry », Montpellier III. (stefanalexandra85@yahoo.com)

Liana ȘTEFAN. Diplômée de la Faculté de Philologie de l'Université de Timișoara (1980), docteur ès lettres depuis 1998, maître de conférences à la Faculté d'Economie et d'Administration des Affaires de l'Université de l'Ouest de Timișoara, au Département des langues modernes où elle enseigne depuis 1991 le français pour les affaires, la correspondance commerciale française et la communication interculturelle dans les affaires. Auteur de livres sur la théorie de l'art dramatique et sur le spectacle (*Puterea cuvântului*, 1998 ; *Monologue dans le théâtre et théâtre monologué*, 2001), sur la didactique des langues (*Le français des affaires sans peur et sans reproche*, 2004), des cours de français pour les étudiants en sciences économiques (*Être ou ne pas être européen*, 2002). Travaux récents : « Les universités roumaines entre profit et ouverture d'esprit », in

Travaux scientifiques du Réseau PGV, « La crise mondiale et les perspectives de reprise dans l'Union européenne », Tome I, Prague, 2010, p.460-467; Liana Ștefan, Judith Moise, « L'intraductibilité – une fatalité? », in *Revue Internationale d'Études en Langues Modernes Appliquées*, n°2, Cluj-Napoca, 2009, p. 17-23. (stefanliana@yahoo.fr)

Dana ȘTIUBEA enseigne des travaux pratiques de langue et traduction à l'Université de l'Ouest de Timișoara, à la Faculté des Lettres, Histoire et Théologie. Articles publiés dans les volumes de plusieurs colloques nationaux et internationaux (Iași, Sibiu, Timișoara, Szeged). Domaine de recherche : la littérature française contemporaine. Prépare un doctorat à l'Université Paris-Nanterre. (dana.stiubea@yahoo.com)

Mariana-Simona TOMESCU. Doctorante à l'Université de Bucarest, à l'École Doctorale d'Études Littéraires et Culturelles, elle prépare une thèse sur les *Représentations de la mort dans le théâtre de Matei Vișniec*. Ses recherches portent sur l'anthropologie et l'histoire des Balkans et la psychologie sociale. (simotomescu@yahoo.com)

Aurelia TURCU. Docteur ès lettres. Maître de conférences à l'Université de l'Ouest de Timișoara (Département des Langues Romanes), où elle enseigne des disciplines linguistiques (sémantique, stylistique fonctionnelle, lexicologie), la didactique du FLE et l'anthropologie culturelle. Auteur d'une cinquantaine d'études et articles, a publié notamment : *La métonymie poétique* (Timișoara : Amphora, 1995), trois manuels à l'intention des étudiants en Lettres (grammaire, lexique et niveaux de langue), et un manuel de FLE pour l'enseignement secondaire. Professeur associé du Centre Culturel Français de Timișoara, membre des jurys d'examen DELF et DALF. Membre de l'association de didactique des professeurs de français – ASDIFLE, Paris (FIPF). Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques de la République française. Domaines d'intérêt : la linguistique française, la stylistique, l'analyse contrastive, la lexicographie, l'anthropologie culturelle. (aureliaturcu@yahoo.fr)

Maria ȚENCHEA est docteur en philologie. Professeur associé au Département des langues romanes, Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie, Université de l'Ouest, Timișoara. Enseigne la linguistique française, la traduction et la traductologie. Responsable d'un master de traduction spécialisée. Domaines d'intérêt : linguistique française et romane (syntaxe, sémantique), analyse contrastive, traductologie. Livres publiés : *L'expression des relations temporelles dans le système des prépositions du français. Préposition et verbe*. Timișoara: Mirton, 1999. *Études contrastives (domaine français-roumain)*. Timișoara : Hestia, 1999. *Le subjonctif dans les phrases indépendantes. Syntaxe et pragmatique*. Timișoara : Hestia, 1999. *Noms, verbes, prépositions*. Études de

linguistique française et roumaine. Timișoara : Hestia & Mirton, 2006. *Dicționar contextual de termeni traductologici (franceză-română)* (co-auteur et coord.). Timișoara: Editura Universității de Vest, 2008. Traductions publiées. Membre de la Société de Linguistique Romane. Membre du SEPTET (Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction). Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques. (mtenchea@yahoo.com)

Bogdan VECHE enseigne le français à l'Université de l'Ouest de Timișoara. S'intéressant à la littérature française contemporaine, il prépare actuellement une thèse de doctorat en cotutelle sur l'œuvre de Sylvie Germain (Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca et Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand). Il est auteur d'articles sur Jean-Marie Gustave Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain, Emmanuel Carrère ainsi que de plusieurs comptes rendus. (veche_bogdan@yahoo.fr)

Luminița VLEJA est maître de conférences titulaire au Département des langues romanes, Faculté des Lettres, d'Histoire et de Théologie, Université de l'Ouest, Timișoara. Enseigne linguistique espagnole et linguistique romane. Domaines d'intérêt : philologie romane, morphosyntaxe, lexicologie, didactique de l'espagnol. Auteur d'un livre sur Góngora et le gongorisme (*O experiență poetică romanică : Góngora și gongorismul*. Timișoara : Excelsior Art, 2007) et des publications à caractère didactique (*Cahier de travaux dirigés*. Timișoara : Editura Augusta, 2001. *Elementos de cultura y civilización española*. Timișoara : Editura Augusta, 2001. *Ghid de conversație român-spaniol*. Timișoara : Editura Amphora, 2007), coéditeur du volume *Zilele latinității*, III^e édition à l'occasion du 50^e anniversaire de l'Union Latine, Timișoara : Université de l'Ouest 2004. Membre des équipes de projets de recherche nationaux et internationaux sur la traduction et sur l'oralité. Membre de la Société de Linguistique Romane. Membre de SELICUP (Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular). (lumivleja@yahoo.com)

